巴 蜀 学 林 丛 书

毕兴 苑树青 编

黄钟流韵集

吕骥题



——纪念王光祈先生

成 都 出 版 社

王光祈的全部音乐
理论著作都闪耀
着爱国主义光辉

吕骥

一九八六年
三月

發揚王光祈愛國主義精
神投身祖國四化建設

九三年三月周巍峙



留学德国时期的王光祈





“五四”时期的王光祈

王光祈先生在音乐、音乐史、语言方面的创造性劳动，会经时间检验，会显示其不朽成就，历史是一切学问的最后仲裁人。

吕骥 [illegible]夏 北京

毛泽东谈及工光祈介绍他加入少年中国学会的复信



一九一五年王光祈在北京寄赠挚友崔干臣的诗



王光祈在德国法兰克福郊外。左二为王光祈



一九二二年冬王光祈在德国法兰克福与少年中国学会会员魏嗣銮、陈登恪、宗白华等合影。右一为王光祈



座落于四川音乐学院内的王光祈纪念亭



四川省政协副主席、民盟四川省主任委员、著名教授潘大逵和魏时珍教授在王光祈碑亭前



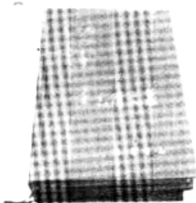
四川省人大常委会副主任张秀熟在王光祈碑亭前



著名生物学家周太玄为王光祈题字的墓碑



中国音乐家协会名誉主席吕骥为王光祈碑亭题写的匾额



新近出版的王光祈文集







四川省著名老革命教育家张秀熟为王光祈碑亭撰写的楹联



1984 年在成都召开的王光祈研究学术讨论会会场



中国音乐家协会副主席、中央音乐学院院长赵沨讲话



四川省政协主席杨超致开幕词



中央音乐学院教授廖辅叔讲话



四川省人大常委会副主任张秀熟讲话



全国音协书记处书记《人民音乐》主编李业道讲话



王光祈的挚友四川大学教授魏嗣銮讲话



代表们怀着崇敬的心情为王光祈献诗题词



王光祈研究学术讨论会全体代表合影



中国音乐家协会名誉主席吕骥作主报告


中国音乐家协会书记处常务书记冯光钰讲话


成都市人大常委会副主任冯如秀致开幕词



王光祈先生诞辰 100 周年纪念会会场



中国人民大学中共党史系博士周淑真在会上发言



四川大学哲学系教授黎永泰讲话



中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员黄翔鹏讲话



台湾中国文化大学艺术学院院长庄本立教授讲话



代表们在温江县王光祈纪念馆座谈



代表在四川音乐学院进行学术交流



四川音乐学院院级顾问马惠文主持会议



全体代表在温江王光祈纪念馆合影

出 版 说 明

王光祈（1892—1936），字润玙，笔名若愚。成都市温江县人。他是我国五四时期著名的社会活动家；本世纪20年代初期至30年代中期卓越的音乐学家、音乐史学家。1918年6月，他和李大钊等发起组织五四时期规模最大的著名进步社团“少年中国学会”、创办《少年中国》和《少年世界》，宣传新文化，研究新思想。他先后介绍毛泽东、张闻天、恽代英、赵世炎等加入该会。年底，又参与陈独秀、李大钊等创办五四时期重要刊物《每周评论》，是该刊的主要撰稿人之一。1919年5月，受张澜之聘，和李大钊、瞿秋白担任《晨报》编务，在《晨报》副刊开辟“马克思主义研究”专栏。是年冬，又在陈独秀、李大钊、蔡元培等支持下，在北京组织了轰动全国的“工读互助团”，探索改造中国，振兴中华的道路。

在此期间，他还先后担任了四川《群报》和《川报》的驻京特派记者，向偏僻的四川传递反袁护国斗争和五四爱国运动的大量信息。他撰写的北京五四运动的长篇通讯，在成都青年中曾引起了“火山爆发”的巨大效应。著名作家李劼人先生说：“北京的五四运动之所以能及时传到成都，使成都青年得以及时看到这线光明，这就不能不归功于王光祈了。”

1920年，王光祈以北京《晨报》、上海《中报》、《时事新报》

等特约记者身份赴德，研习政治经济。1923年改学音乐。1927年，进入柏林大学音乐系深造。1932年受聘波恩大学东方学院担任中国文艺讲座。1934年获波恩大学音乐学博士学位。1936年1月，病逝波恩。王光祈的一生，是热诚的爱国主义者的一生。他著述和翻译文字极多，涉及政治、经济、外交、文化、艺术等许多方面。他的音乐史学观点、音乐美学观点以及建立民族音乐体系的某些观点，直到现在依然具有一定的现实意义。他在"比较音乐学"和律学方面所作的开拓性、探讨性的研究工作，目前依然受到国内外音乐学界的重视，并得到相当高的评价。

但是，近几十年来，由于"左"的思想干扰，王光祈在国内受到不公正的评价，他的名字几乎被人遗忘。党的十一届三中全会后，才终于得到社会文化界应有的重视。

1984年6月，在中国音乐家协会主席吕骥和四川省政协主席杨超、四川省人大常委会副主任张秀熟的关怀和指导下，由中国音乐家协会、四川省政协、四川省音协、四川音乐学院、四川省温江县等单位联合举办了建国以来首次王光祈研究学术讨论会。出席会议的有北京、上海、南京、天津、辽宁、吉林、广东、西安和成都的音乐界、哲学界、史学界专家、学者、教授共70余人。会议对王光祈的一生实事求是地作出了评价，充分肯定了他的历史功绩和贡献。这次会议共收到学术论文及有关文章约40篇，由黎文、毕兴、朱舟编选付印，内部发行，受到海内外有关学者的关注和好评。继之，又由巴蜀书社出版了《王光祈文集》（音乐卷），引起了更大的反响。

1992年9月11日，是王光祈先生诞辰100周年。成都市人大、成都市政协、中国音乐家协会、四川音乐家协会、四川音乐学院、四川省温江县，共同举办了王光祈先生诞辰100周年纪念会。北京、天津、武汉、广州、南京、重庆、成都等音乐院校领导及专家、学者、教授共120多人出席了会议。中国音乐家协会

名誉主席吕骥、书记处常务书记冯光钰、中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员黄翔鹏到会作了重要讲话。台湾中国文化大学艺术学院院长庄本立教授也应邀参加了纪念活动。会议共收到论文和有关文章30多篇。这次会议自始至终都得到市人大常委会副主任冯如秀和四川音乐学院各位领导的关怀和支持。

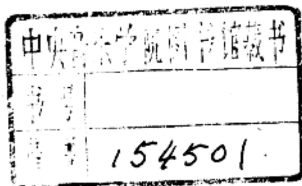
为了弘扬王光祈先生的爱国主义精神，学习王光祈先生的音乐思想，现将这两次会议的论文及有关文章编辑出版，希望这本书能进一步促进王光祈研究的深入开展；对建设具有中国特色的社会主义音乐文化有所裨益。

最后，衷心感谢成都阳光集团、温江县政府和成都音乐舞剧院的赞助，感谢成都出版社的支持。

本书由毕兴、苑树青编选，朱舟、俞抒和钟善祥参加了讨论，对编辑工作提出了许多宝贵意见。余光昭为本书出版作了很多具体的工作。

编 者

1993年3月



目　录

王光祈研究学术讨论会开幕词

中国人民政治协商会议
四川省委员会主席 杨 超

王光祈研究学术讨论会现在开幕了。

这次学术讨论会，是在我国全面开创社会主义现代化建设新局面的大好形势下召开的。是建国以来研究、讨论王光祈的政治思想、音乐思想的首次会议。在筹备过程中，中国音乐家协会书记处和中国音协主席吕骥同志给予了极大的关心和支持，促成了这次会议的召开。

出席这次会议的有来自北京、上海、南京、辽宁、吉林、广州、西安、天津、成都等地音乐界、史学界的学者、专家和有关单位的负责同志共70余人。这里，我代表会议领导小组，向与会全体同志表示热烈的欢迎和诚挚的感谢。

1892年出生在四川温江县的王光祈先生，是我国“五四”时期著名的社会活动家，曾参与陈独秀、李大钊等创办《每周评论》。[1]并和李大钊等发起组织“五四”时期著名的社团“少年中国学会”，先后介绍了毛泽东、恽代英、赵世炎、沈泽民、张闻天等加入该会。其后，又得到陈独秀、李大钊、蔡元培的支持，在北京组织“工读互助团”，努力探索改造中国，振兴中华之路。

1920年，他以北京《晨报》、上海《申报》、《时事新报》特约记者身份赴德考察，同时研习政治经济。1923年改学音乐。1927年进入柏林大学学习音乐学。曾荣获波恩大学博士学位。是我国

近现代音乐史上较早获得博士学位的音乐学家。

王光祈1936年1月12日病逝于德国，终年44岁，他一生学习勤奋刻苦，著述近40种，论文百余篇。较全面系统地向国内介绍了西方各国的音乐活动状况及音乐科学与作曲理论，促进了我国人民对西欧音乐文化的学习和了解。从1926年起，他又注重将中国传统音乐文化介绍于西方，在中西文化交流方面，作出了一定的贡献。他的主要著作有《中国音乐史》上下册、《欧洲音乐进化论》、《中国诗词曲之轻重律》、《翻译琴谱之研究》、《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《音学》、《论中国古典歌剧》等。

他在德国学习期间，除了从事音乐研究外还积极从事各种爱国活动。翻译、编辑"国防丛书"和"近代外交史料"多种，直接为抗战服务。

王光祈一生所坚持的民主爱国主义思想和他的许多重要著述，无疑是具有史学价值和美学价值的。尤其是他在"比较音乐学"这一领域所作的开拓性的工作，奠定了我国"比较音乐学"的基础，加深了对各民族音乐与本民族音乐文化的相互认识和了解。王光祈很重视音乐文化的社会作用，主张建立民族性的国乐。他认为音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而是引导民众思想向上。他反对盲目崇外，反对迎合堕落社会心理的音乐。这些无疑都是正确的。当然，由于阶级的和历史的局限性，他的某些观点又是错误的。

在过去多少年中，由于极左路线的干扰，对王光祈的研究，没有系统地深入地开展，因之，直到现在史学界、文化界、甚至音乐界还有不少人不知道王光祈。

我们这个会，根据吕骥同志的意见是介绍性的，把王光祈在各个方面的成就特别是音乐领域的成就介绍出来，然后本着实事求是的精神，科学地予以总结，吸收其精华，剔除其糟粕，使之有助于振兴民族音乐和促进社会主义精神文明建设。

王光祈是一个历史人物，历史人物必然具有历史的局限性。研究历史人物必须把他放在当时的历史情况下研究。王光祈思想的复杂性正是本世纪二十年代和三十年代中国历史复杂性的反映。对前人我们既不溢美，也不贬低。不肯定不应该肯定的东西，也不否定不应该否定的东西。这是历史唯物主义者应具有的态度。

毛主席讲："我们这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的许多珍贵品。……今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结，承继这一份珍贵的遗产。"②王光祈留下不少著作，对其中有积极意义的部分，我们应当珍视。希望这次会议后，我们的研究能取得新的成就，预祝大会成功。

〔注〕

①李劼人：《五四追忆王光祈》，载1950年5月《川西日报》。

②《中国共产党在民族战争中的地位》载《毛泽东选集》第2卷、第522页，人民出版社，1952年8月第2版。。

王光祈在音乐学上的贡献

中国音乐家协会主席　吕　骥

王光祈是我国五四运动前后到抗日战争之前的近二十年中文化界一位著名的爱国主义著作家，卓越的音乐学家。虽然他在大学是学法律的，业余时间又潜心于史学，但他出国以后，却选择了音乐作为他的专业，在德国的十五六年中，他一方面学习欧洲音乐，研究德国音乐发展的历史现状和音乐科学，另一方面对中国音乐历史上的各个专题进行了较系统的研究．他之选择了音乐作为他的专业，并不是由于他在音乐方面有什么专长，也不是因为他过去对音乐的某一方面进行过系统的学习，而是由于他认为音乐对于实现他的政治理想——建立“少年中国”，具有莫大的力量，在他的研究过程中，他更日渐明确认为必须建设具有民族性的音乐，“足以发扬光大民族的向上精神，而其价值又同时为国际所公认”，才能成为广大民众所能接受、理解的音乐。才能对民众产生有益的作用，提高人民的民族意识和民族自强的精神。但这样的音乐，决不是我国民间广泛流传的民间歌曲，也不是古代流传下来的传统音乐，而应该是利用西洋科学方法，在民间音乐和传统音乐的基础上创造的“能够表现中华民族的根本精神，使一般民众听了之后立志向上”的音乐。基于这样的认识，他才主张“第一步需将古代音乐整理清楚，第二步再将民间谣乐收集起来，第三步悉心研究，从中抽出一条定理来，究竟中华民族的音乐特

色在哪里?”“然后再利用西洋音乐科学方法把它制成一种国乐。”大概他已经看到这样巨大的工程决不是少数人所能完成的，必须一代人或几代人的努力，分工进行，才能实现。而他自己此时旅居国外，不可能从事他所提出的第一步和第二步工作，才确定他自己带头对第三步工作尽可能开始进行起来。同时把西洋音乐发展的概况，他们的科学方法尽可能全部介绍给国人作为他自己的责任。所以在他留德的十五六年中，编定了一系列介绍西洋音乐科学和西洋音乐发展概况，以及与作曲有关的理论著作，共约十四五部。同时还编著了《中国音乐史》和研究中国音乐有关的理论著作，他的博士论文《论中国古典歌剧》正是这方面的一部力作。为了研究中西音乐的异同，他用比较音乐学的方法，还写作了《东西乐制之研究》，也是为了研究中国音乐的特色，还写作了《东方民族之音乐》。总之，他的著作不是出于偶然，而是为了实现他的政治理想，建立一个“少年中国”。

我没有读过他的全部著作，就是他所写的与中国音乐有关，介绍西洋音乐的著作，我也未全部读过，只读过在国内流行的部分，因此，对他的工作没有全面的了解，只能就我所读过的他的一部分关于音乐的著作，谈谈他在音乐上所作出的几个方面的重要贡献。

一、音乐史研究

王光祈在音乐史方面写过两部通史：《西洋音乐史纲要》、《中国音乐史》。前者完成于 1930 年冬，后者完成于 1931 年春。此外，还写过两部专论，即《欧洲音乐进化论》、《论中国古典歌剧》(博士论文)，下面我拟就他的两部中国音乐史论著讲点学习心得。

中国音乐史在世界各国音乐史上，大概是最难写的一部音乐史，不仅历史悠久，资料浩繁，而且问题交错，争论纷纭，加上

民族众多，古远时代的音乐既无记谱，更不可能录音，有些一千年前流传下来的乐谱在他那个时代还没被演奏成可听的音乐，有些远古文物也还未出土，在这样的情况下，他无可奈何，只能从古代文献中研究某些对音乐具有重要意义的专题，这样就形成了他的《中国音乐史》之具有特殊形态。严格地说，他的著作只是一些专题论述，而不是全面显示每个时代音乐艺术发展的面貌，特别是每个时代的音乐美学思想和重要的思想论争没有得到应有的叙述。他的功绩在于：对两千多年来的音律科学发展的过程，作出了系统地明晰叙述，使读者对于我国古代音律科学家在追求旋宫转调的理论和实践，在分律上所作出的种种探索获得系统的知识，虽限于条件，未能对朱载堉的十二平均律进行实物试制，根据对实物的测音，对这一理论加以验证，但他引述了国外声学家的测算报告。应该说他遗留下来的问题，有待我们去完成。

此外，他这部音乐史还系统地分析了我国调式理论发展的过程，在这一章中，作者用了较多篇幅研究古代中国音阶与西域龟兹音阶的比较，进而发展到琵琶音律的研究，是他独到之处，也是他这章的缺点。因为，对于调式离开音乐进行研究难以获得具体感受。《乐府诗集》宋词及其它古代文献中也有不少这方面的材料，可供他参考；现代民间戏曲与民歌中更有大量调式材料，作者离开了这些活生生的材料，不能不令人感到不足。虽然最后作者对昆曲、二簧、西皮、梆子的调式有所涉及，终嫌过于简略。当然，从整章来看，作者对于我国古代调式的发展线索所进行的探索，还是有贡献的。

作者对中国音乐史研究另一个有价值的贡献是他的博士论文《论中国古典歌剧》，虽然这篇论著主要是向欧洲介绍中国古典歌剧，但这篇论著的主要内容是他过去在《中国音乐史》中所未接触到的问题，可以说是一个重要补充，特别是关于中国音乐的美学问题，不仅在当时音乐家中几乎还没有人想到过，就是五十年

后的今天，我们又有多少音乐家在考虑这个问题，并且能够作出明确的回答呢？可是王光祈在那个时代，尽他所探索到的，提出了许多值得我们思索的问题。他对南曲和北曲从音乐上作了比较研究，指出了昆曲以前的南北曲音乐上的异同，不同的风格特点，认为南曲富于抒情性，北曲富于戏剧性。也指出了戏曲结构的美学原则，常是严肃的与活泼的对比，战斗的与抒情的对比。在这篇论述中，他也将我国戏曲与欧洲歌剧在剧情布局上作了对比，指出了后者是按照“开展—突变、高潮—结局”这种模式编成的，而我国戏曲则是“驰骋自由地叙述”。并且认为欧洲歌剧拥有多种音乐上的表达方法，而我国戏曲曲调结构完全着眼于唱词发音的清晰性，为了表现唱词的含义，只有采用节奏变化，必要时才有速度变化。虽然他认为昆曲特点是“声韵音乐”，但他也从《风筝误》的音乐中看到了如何试图从语言限制中逐渐解放出来，进行独自表现的意向，还认为《长生殿》这部戏在昆曲中，不论在唱词上、题材上、音乐上和场景上都是达到顶峰的作品。在音乐上，它的曲调不仅考虑到唱词的语音也考虑到它的内容，音乐完全符合剧中角色内心的感情。通过他的研究，他还指出中国戏曲作者非常乐意选取歌颂人物的伟大的、忠烈的事迹，为子女的孝顺、夫妇的忠节、为祖国的壮烈牺牲、为朋友的仗义献身等等富有思想性的题材。所有这些都是他在《中国音乐史·歌剧之进化》章中未曾论述过的。

还有一点是特别值得指出来的，他对于1840年以后京剧之代替昆曲，流行于全国，不是从戏曲内容的变化探寻其流行原因，却是从音乐风格上的不同，而归结为社会生活、心理变化在艺术风格上的反映。他认为鸦片战争、帝国主义侵入用枪炮镇压人民反抗斗争、引起起义这样的动乱影响了人民生活的平静状态，人民心理上以至音乐美学上都随之产生了变化，因此宁可选择音乐上充满激情，唱词又通俗易懂，京剧音乐比之昆曲更为流畅、更为

悦耳动听，引人入胜，因而改变了听众的欣赏习惯，一部戏的主要部分是音乐，不再是唱词了。这当然是他的创见，使我们看到艺术上的巨大变化和社会生活的动乱与安定繁荣是密切相关的，一切艺术现象不是与社会生活无关的。可以说一种新的艺术风格的产生和发展，一般都是有其社会原因。社会生活上特别是政治上思想上的变革一定要反映到艺术上来，这不是形而上学，而是唯物史观。可以说，他的分析，虽然还不能说是深刻的，十分准确的，但他为音乐史研究开辟一条新的道路，沿着这条道路，音乐史研究将获得新的发展，进入一个广阔的世界、将探索到合乎科学的发展规律，使一切重大的音乐现象能够得到科学的、符合生活实际的解释。

最后，我们应该说到王光祈的音乐史观，他认为"先民文化遗产最足引起'民族自觉'之心。音乐史，亦先民文化遗产之一也。其于陶铸'民族独立思想'之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之'快邮代电'也。"这使我们看到，他是怀着多么高的爱国热情从事我国音乐史的研究和写作的。在他的思想中，音乐史是一所色彩斑斓的音乐博物馆，不仅系统地陈列了历代的音乐创造，也足以激发人民的爱国热情。这是由于他对我国音乐史进行过深入研究，了解古代音乐文化艺术创造所达到的高度，又经过他用现代科学方法加以整理，才出现了他所写的《中国音乐史》这样一部真实、生动而具科学水平的著作。大概读过他的书的人，无不被他的精神所感动，也无不受到他的爱国主义思想的启发和鼓舞。大大促进了音乐史的思想性，同时也对音乐史的作者提出了更高的要求，大大促进了音乐史研究向历史的深处开发，揭示了我国音乐史发展与我国历史上各种进步思想倾向的密切联系。

二、关于音乐美学

十分意外地，我们从他的这篇博士论文中读到了《中国音乐美学》一章，其实这一章有一半的篇幅是论戏曲音乐的，只有前面一半是概括地论中国音乐美学的。如果把第二章的后半论中国音乐美学的联系起来看，他对于中国音乐美学的认识，主要是继承了孔子为代表的儒家的观点。而且也可以说，他是受了孔子的观点的局限，没有合理地继承其他思想家的观点。因此，他的题目虽然是中国音乐美学，实际论述的只是儒家的音乐美学。如果说孔子的思想在我国两千多年中占有统治地位，自然也可以认为论述他的音乐美学的观点，就是中国音乐美学。当然这是不完全符合实际的，事实上，孔子以后的思想家和音乐家的音乐美学观点比孔子的观点丰富得多。甚至于可以说大大超过了孔子的观点。

无论如何，他提出了他的前人，甚至同时代人未曾提到的问题，因此说他是现代中国音乐美学研究的先驱、是合乎实际的。

他的论述很扼要，他认为中国古代伦理观念代替了音乐美学，礼和乐是孔子主张用以统治民众的主要手段，礼是处理君臣父子、人与人之间的关系的社会家庭生活的根本准则，乐是通过音乐与舞蹈相结合的综合艺术歌舞使人们进入到内心平静的境界的。从这个观点再引申出“善”更重于美、美必须以善为灵魂，美而不善，不能算是好的乐。所以孔子评价舜的乐“韶”“尽美矣，又尽善矣”。而对于“武”的评价则是“尽美矣，未尽善矣”。根据他的理解，“善”的乐一定能使人心境平静、不刺激人们的神经，所以繁音促节的乐，就遭到了孔子的排斥。(其实这样的理解是不够深的，从本质上来看，孔子反对郑卫之音根本的原因、主要在于郑卫之音不能起到维护奴隶主阶级的利益的作用。)

在第二章后半章中，他阐述了他对中国音乐的认识，除了总

的肯定了中国音乐几乎是单纯地置于伦理道德范围之中，他还将世界音乐发展至今的全部过程分为三个阶段，即原始阶段，音乐作为符咒，作为一种魔力，如在今天各原始民族那样；初级发展阶段，音乐作为一种伦理道德，如希腊柏拉图学说和中国孔子学说所显示的那样；高级发展阶段，音乐作为一种美学力量，如近代西方音乐所达到的水平，而中国音乐还处在初级发展阶段。音乐不用享受，而是作为一种教化手段。正因为这样，中国人民才不象古老文明民族，如巴比伦、埃及人那样，能够延续至今，还在继续向前。他这样的分析，大家是不会同意的，音乐发展的阶段，不能象他讲的那样可以截然分开的，即使在原始阶段，也不能说审美观念完全不存在，连萌芽都没有。也不能说在我国长期封建社会中，音乐的审美观念没有获得发展，虽然在历史上，思想道德因素从来没有被忽视，但也并未阻止审美观念的发展。事实上，已经达到了无可置疑的高度，不过已经形成了我们民族特有的不同于欧洲的审美观念。王光祈自己也承认许多有诗意标题的，从而能够表现“标题音乐”特性的古老乐器作品（如琵琶曲、琴曲和笛曲），实际上是所有的器乐和大部分歌曲，都向我们证明了中国音乐能够表达一定的形象内容。即使对于戏曲音乐，曾被他称为“声韵音乐”，可是对《长生殿》，他也认为“从音乐上说，旋律创作非常杰出，这指的是不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容。”这就是说，已经达到了美的享受的要求。所有这些都不能得出这样的结论：中国音乐几乎是单纯的置于伦理道德范围之中。当然，他将世界音乐分作三个阶段只反映了他当时的观点，这里显然透露出他还是不自觉地受了欧洲音乐中心论思想的影响，对于欧洲音乐以外许多民族音乐，特别是中国音乐所反映的独特的美和它自己的审美观点不能作出符合实际的论断。这对于处在那个时代、还不可能看到中国音乐发展的全貌的王光祈，是不应该受到指责的

三、比较音乐学研究

在王光祈的许多关于音乐方面的论著中，常常可以看到他用比较的方法论述了各种音乐现象，但用比较的方法，集中地研究音乐上的某方面的问题，写成专门的著作，成为一门学科，他是从欧洲十九世纪到二十世纪刚刚兴起的比较音乐学得来的。他用比较研究的方法写成了两部著作：《东西乐制之研究》与《东方民族之音乐》。作者用他自己的两部著作，将这个学科介绍到我国来，这件事情的本身，就是一个有价值的贡献。

王光祈当时所了解的比较音乐学，主要是研究欧洲以外各民族音乐的，而且主要是研究东方各民族的乐律，当然这只是初期的情况。王光祈虽然比较欧洲的比较音乐学家有所发展，在《东方民族之音乐》一书中，除了介绍其乐律与调式外，还包括了该民族的音乐谱例。虽然通过这样的研究，可以了解东方各民族的音律和调式以及他们之间关系，但究竟无法了解其音乐的真面目，因为一个民族的音乐是很难通过一首音乐或几段不完整的音乐使人得到一个完整的印象的。

对西方各国的音乐，作者以为欧洲的七声音阶来自希腊，所以称为希腊乐系。五声音阶来源于中国，所以称受中国文化影响的东方各国的音乐统统归入中国乐系。至于波斯阿拉伯各国，以其音阶中存在中立三度与中立六度，与中国希腊截然不同，所以称为波斯阿拉伯乐系。将世界音乐分为三大系统，这是王光祈的创见，对于了解世界音乐大势是有参考价值的。当然，单从音乐上来看，似乎是合理的，但从各民族文化发展历史来看，似乎不这么简单，因为每一个民族的形成几乎都经过较复杂的过程，民族文化的形成也有各种因素和各方面的影响，音乐文化与民族历史、民族文化是息息相关的，仅仅从一民族的音乐所用音阶来判

断其民族文化音乐的来源和所属的系别，是不可能很准确的。所以对暹罗（泰国）缅甸两国的乐制，作者就认为既有中国的影响，同时又有波斯阿拉伯的影响，其来源不甚分明。但用篇幅不大的书，却把三大体系十二个国家、民族的乐律调式论述得非常清楚，是颇不容易的

《东西乐制之研究》写作时间早于前书一年，此时，作者关于世界音乐分成三大系统的观点已经形成，所以这本书就是论述三大系统几个主要国家的音律和调式的发展历史（也兼及乐谱）。

东方以我国为东方各民族音律发源地，从古代到明代朱载堉的十二平均律，论述特详，西方以希腊为欧洲各国音律调式的发源地，希腊的音律制度传到欧洲各国基本没有变化，但调式形式较多，书中一一作了介绍，欧洲中古时代以后迄至近代所经历的变化，也都有详细论述。至于埃及、亚述、巴比伦和希伯来等民族，则因为缺乏文献资料，论述比较简略。在这个系统内以印度、阿拉伯波斯为代表，论述了他们不同于中国与希腊的特殊音律，印度是二十二律；阿拉伯波斯为十七律（后发展为二十四律），以及他们的含有中立三音与中立六音为特色的音阶。

将东西方之音律，东方各民族之音律进行比较研究，始创于王光祈，这无疑是我国音乐学上一大贡献，因为是初创的学说，不免还有许多不足，作者自己也看到这些不足，所以在《东方民族之音乐》一书的自序中说："我希望此书出版后，能引起一部分中国同志去研究'比较音乐学'的兴趣，若有人更能作较深的研究，则吾此书价值，至多只能当作一本《三字经》而已！"这几句话同时也表达了作者对后来的学者怀着热诚的希望，不能不使今天的读者受到很深的感动。今天距离作者写此书时已经过去了六十年，虽然还没有出现他所希望看到的书，但可以告慰于作者的，比较音乐学作为一种研究方法，现在已经开始被一些年轻的学者应用于研究我国各民族的民间歌曲，汉族各地区的民间歌曲和戏曲音

乐，使大家对各民族音乐之间的关系、各地民间歌曲、戏曲音乐的传播与发展的规律有所了解。我深信当我们更多地获得东方各民族的音乐资料时，这门学科，一定会迅速发展起来，作者当年的希望，不远的将来也一定会变成现实。

结 束 语

王光祈逝世已经48年了，然而音乐界对他的工作，还没有全面清理过，过去倒是有些对他不公平的评价，因此更加使我们认为有必要通过一次集中地研究，全面介绍他的工作，对他作出公平的符合实际的评价。这不只是对一个人的认识问题，而是关系到对我们过去的理论工作所作出的贡献能否作出恰当的总结，这也不只是对过去的工作的认识问题，也是检验我们今天的理论工作是否沿着党的十一届三中全会重新强调的毛主席所提出来的实事求是的思想路线向前发展的问题。

王光祈的政治思想是要建立一个有生气的“少年中国”，然而他离开了马克思主义所指明的无产阶级革命大道，选择了一条空想的社会主义道路，理所当然地要归于失败。在民族危机日益加深的1935年、1936年时期，他虽然拒绝了蒋介石的邀请，却没有投身到中国共产党领导的革命大军中来，他们仍然陷于空想中的国防，奋起编译了国防丛刊，也无补于实际。他不能理解坚固的国防是在共产党领导的工农红军的战斗中，是在共产党领导的汹涌澎湃的群众救亡运动中，他终于以脑溢血症逝世于德国波恩大学图书馆。他在政治上所走的道路是一条悲剧的道路。他的逝世引起了我们无限痛惜之情。

在音乐上，他主张通过音乐来建设民族精神以自强，他强调音乐的教育作用和鼓舞作用，恰恰又重复了孔子忽视美感教育的观点，他认为中国几千年来都是以音乐立国，所以有别于古巴比

伦、埃及，而能够延续几千年而不沦亡。这个观点也存在主观片面性的缺点。他认为要建立新的国乐，必须掌握欧洲的作曲技巧，继承民族音调，充实以民族独立自强的精神，三者加进来，就可以产生被世界承认的新的中国国乐。首先要肯定他在音乐上的理想是好的。不足的是他对于音乐与现实生活的关系，对于民族音乐的传统，对于中国民族音乐美学思想的认识不深。特别不能忘记的是他在音乐史上所作的探索，在比较音乐学上所作的尝试，都给后代留下了可贵的贡献。更不能由于他思想上的局限而失之偏颇的言论而否定他的全部功绩。最重要的是他的爱国、爱人民的高度热情，使他在国外资料极其困难的条件下，以惊人的毅力和旺盛的精力，孜孜不倦地从事音乐史的研究和著述为祖国为人民而献身的崇高精神，为后人树立了光辉的典范，永远值得我们怀念、学习。

（我写的这篇不成熟的文字仅仅是为了向他学习，纪念他而完成的。不妥切的地方，望对他深有研究的同志们指正。）

在王光祈研究学术讨论会上的讲话

四川省人民代表大会
常务委员会副主任　张秀熟

刚才我听了杨超同志的“开幕词”，关于王光祈先生的生平以及他在音乐、政治各方面的一些成就，以及我们这一次学术讨论会主要的内容，都谈得很清楚了。我仅仅想补充一点我不曾忘却的事实。我在五四运动以前，通过当时的《川报》，就看到了王光祈先生在北京寄回来的许多属于当时政治运动方面的报导和论文，因此脑筋中就有一个王光祈先生的印象。到了五四运动时期，我正肄业成都高等师范学校。北京的学生在五四这天，举行了大规模的反帝、反日运动，如象火焚赵家楼等事件，王光祈就是马上用电报拍给《川报》发表的。同时又陆续写了几篇详细报导。因此，成都知道五四运动情况，消息得的很快，我们对于王光祈先生就更敬佩了。除了这个以外，对于他的印象，更深刻的是什么呢？——就是他和李大钊同志等发起组织“少年中国学会”。“少年中国学会”1919年7月成立过后，马上成都分会也就成立了。不知道魏先生（编者按：指在座的魏时珍先生）当时是不是在成都？但如李劼人先生，还有孙少荆、穆济波、周小和等先生都成为“少年中国学会”成都分会的会员。通过成都“少年中国学会”分会的成立，在成都就第一次出版了《星期日》这个刊物。这个刊物对推动四川的新文化革命影响特大，读者普及到全省。而这个刊物正是“少年中国学会”分会的机关刊物。

这以后，从北京的一些报纸上看到了关于“工读互助团”的消息。“工读互助团”是王光祈进行社会活动，想通过工读互助的形式来达到改造社会的一部分目的的团体。但不久，这个团体维持不下去，解体了。以后又听说王光祈先生到德国去了。以后，渐渐放弃了政治经济的研究和一般社会活动，而专门致力于音乐研究，著书很多，得到博士学位，1936年在德国波恩逝世了。

人们对他的怀念有两个方面：从学者方面来说，他是很正直的人，思想进步，不断追求真理，千方百计，想打破旧中国当时的黑暗状况，走出一条新的路子，因此他向各方面探索，对中国古籍中的历史、政治很有研究，想从许多志士仁人的步伐和理论中找出一条路。然而这条路通过五四运动证明根本不是一条路。他的社会活动在中国是找不到一条路的，所以他要到世界上去摸索找寻。由于他的活动始终是出于爱国主义的热情，向真理摸索，因此他是一个不平常的学者，值得我们尊敬；同时，从音乐学这方面来说，他为中国的学术领域填了一个空白，对国家、民族做出了巨大的贡献，因此，王光祈先生更是值得我们尊敬和深深纪念的学者。

解放后，我总想了解一下，王光祈先生的后半生怎样。1950年正月，我和陈翔鹤、沙汀等到李劼人家里去（成都沙河堡菱窠）。李劼人说，周总理很关怀王光祈先生，想了解他1936年火化后的骨灰运到成都安置的情况。李说王光祈骨灰盒安埋在离我家不远的路边上，并带我们去看，仅仅看到一个小土堆。他说，将来应当设法把骨灰盒另外送到一个好的地方安置，而周太玄所写的墓碑也才有安的地方。到了文化大革命时期，李劼人先生已过世了，那个小土堆连痕迹也没有了。前年，有人把这个情况反映到省委宣传部，代理部长沈一之同志给我和任白戈同志写信，要我们了解一下关于王光祈墓的事，我和沙汀、艾芜同志，省音协的同志到沙河堡去看，了解到那个土堆已没有了，王光祈的骨灰

盒已被农民启起来了，那里好象修成仓库或猪圈了吧。幸喜的是李劼人先生未逝前，已先把周太玄先生写好的墓碑安置在他的菱窠保存着，这就是留下的纪念性实物了。以后，有人主张就把墓碑安置在菱窠李劼人故居，又有人主张安置在音乐学院，最后，由于音乐学院的大力支持，才把王光祈先生的墓碑安置在音乐学院新修的纪念亭里。这几年来我一直是积极的赞助者，今天，我以赞助者的身份向大家补充介绍了上面的这些情况。

我们纪念王光祈先生，最大的、最主要的是他在音乐方面的成就。一谈到音乐，我在这些年有些感想。去年关于振兴川剧学会成立以后，振兴川剧收到了大的效果。在音乐方面，中国的传统悠久，深远，伟大。从理论方面来说，中国最早的音乐理论，我知道的等于零。我仅知道八、九岁时读《礼记》，《礼记》里有一篇很重要的文章叫《乐记》，《乐记》这篇大文，一开始第一段就谈的是音乐的发生，那完全是唯物主义的。它说音是怎样来的呢？——“凡音之起，由人心生也。”接着就说：“人心之动，物使之然也。”即人的精神活动是物使之然。没有物就无所谓心，人心不与物接触，也就无所谓心之动。下面接着解说：“感于物而动，故形于声。”人的精神感于物，和物发生接触，于是就形成声。本来物与物接触就发声，人的心和外界事物一有接触，心一动就发声，这只是一般之声，还说不到“音”。如象家里死了人哭泣一般的，哭泣仅仅是声。但如“华周、杞梁之妻，善哭其夫而变国俗，”这就不仅是声，而是有轻重疾徐，抑扬低昂的音了。过去有些老太婆善哭，有些地主家死了人，还要专门请些人到家里来哭，那真是哭得好啊！哭得令人感动，令人伤感，那不仅是声，而是音。《乐记》在这里解说得特好：“声相应，故生变，变成方，谓之音。”声加了文理化，韵律化，如现在作曲家把它调和，使最复杂的声，互相应和，互相摩擦，互相影响，就发展为音。《毛诗》大序上说：“声成文，谓之音”，就是这个道理。那“乐”呢？就是“比音而

乐之，及干戚羽旄，谓之乐。乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。”——这是《乐记》中关于音，关于乐的起源的论述。在几千年以前，中国的学者对音乐的作用，论述很多，特别是说音乐与政治的关系，通过音乐就可以考察预见那一个国家、那一个社会的政治情况、生活情况、各方面的情况，可见音乐作用之大。总之，音乐在中国，一般都认为能陶冶性情、陶冶情操。德育、智育、体育，首先是德育。而德育最高的意义我认为是陶冶人的情操，就必须通过音乐。不仅陶冶性情，还要激发人的壮志，使之前进不已，必须通过音乐。

音乐的作用在中国古籍中记载得非常之多，就拿中国革命这几十年我所经过的情况来看也是这样的。辛亥革命前后，我们当小孩子时唱的儿歌，还有民间流行的俚歌、山歌，都和当时老百姓的愿望、咒诅有关。还值得注意的是，清代末年废科举，设学校，在光绪三十年左右，四川颁行了一本小学音乐教科书，教材从幼儿、小学起，第一首是黄公度（有名的学者）填写的歌——《上学去》，原文是“春风来，花满枝，儿手牵娘衣。儿今饱乳儿不啼，娘去买枣梨，待儿读书归。上学去，莫迟迟。”说明封建时期对音乐都是非常重视的。五四运动时期，郭沫若同志写的作品很多。从五四到大革命，一直到解放，他的作品影响之最普遍的是《湘累》。记得大革命时期（1927－1928）我在重庆时，接触到许多青年男女，不论走到哪里，或开会以前，大家都情不自禁地大唱其《湘累》：“泪珠儿快要流尽了，爱人呀，还不回来呀！我们从春望到秋，从冬望到夏，望到海枯石烂了，爱人呀，还不回来呀！”接着就是“九嶷山上的白云有聚有消，洞庭湖中的流水有汐有潮。我们心中的愁云呀，我们眼中的泪涛呀，永远不能消，永远只是潮。”那时的青年男女（不仅仅是我们党、团员），一般学校的学生都大唱其这首歌。歌里的爱人，实际指的是革命。而且还要比（表演）。到 1949 年解放前一两个月，我在大学院校附近

一带，也听到学生们唱这首歌。我就问，你们唱的什么呀？你们唱的爱人指的是什么？他们说，我们唱的爱人呀指的是解放军。是的。讲到《离骚》中的“美人香草”，并不就是人，并不就是草，美人香草仅仅是一种比喻。那么，郭沫若《湘累》中的爱人就是指的共产党，就是指的革命，以后就具体到解放军，这个影响多么大呀！又如象我们的东北在一时沦陷后，大家都能够记忆《流亡三部曲》，今天在座的同志都知道，在抗战时期，大城市、小城市、农村都能听到唱《流亡三部曲》，听了令人感动，激励人们收复故土，打回东北，那个影响好大呀！又如影响更大的就是聂耳、冼星海同志，他们所作的《大路歌》、《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》等，表明了那个时代要到来以前，首先由音乐把信息反映出来，这个关系重大极了！现在我们生活在这开天辟地以来最伟大的新的时代，我似乎还没有听到好多能反映出十一届三中全会以来这个新时代、新阶段的伟大歌曲。因此我想，我们大家尤其是音乐工作者，应当大大高呼：“振兴音乐”。刚才杨超同志提到“振兴民族音乐”，我想在振兴音乐的总目标中，民族音乐的振兴，确是应予以特殊重视的。

王光祈先生在德国研究音乐方面的著述很多，他对中国音乐理论非常重视。他认为中国音乐理论和现在西方的许多音乐理论有谋合之处，将来也可以说中国的民族音乐和世界的音乐可以合流。如毛泽东同志所提的我们中国中医应该和西医合流起来，成为造福人类的、最有成就的世界的医学。音乐也应该这样。我认为振兴音乐，今天在座的都是音乐界的同志，还应该大声疾呼一下。还有在学校方面也有问题。记得我们上小学、初中、高中（我们那时旧制中学还没有高中）时，每周有两点钟音乐课，到了高等师范，除了文学、数学、物理、化学、生物这些科系外，还有三个专修科：体育、音乐、美术。我们四年毕业，他们二到三年毕业，专门培养中学音乐、体育、美术师资。所以在那个时期，

这三个方面的教师不缺，但是现在就有问题了。当时我们四年毕业，第一年是预科，不管你以后读哪一系，预科那一年都有音乐。为什么呢？理由是虽然以后不教音乐课，但是到中学当教师必须懂得音乐。我们在预科每周有两点钟音乐课的学习，教我们的老师是指挥街的叶伯和先生。他教的音乐理论、和声这些，以前我们是毫无所知，这时才略略知道一点音乐的规律。因此想到现在我们的高等师范院校，也应该有音乐专科、体育专科、美术专科。四川一省只有一个音乐学院，而现在各方面需要的音乐指导者的数量非常之大，一个音乐学院，一年只毕业那么多点人，很不容易分配到学校去当教师，这是个大问题。我们应该大声疾呼：师范学校、高等师范学校应该吸取过去的经验，有音乐专修科的设置。总之，关于音乐方面的问题很多。我们这次讨论会，解放思想，除了刚才常苏民同志所谈的我们这次要讨论的几个方面以外，那么更应解放思想，把现在的音乐状况，大家来谈一谈，来提出一个能够振兴音乐——振兴民族音乐的设想，那就可以把这次会议的境界更为提高了。

祝贺大会胜利！

1984年6月22日

〔录音整理：朱舟〕

真诚的爱国主义者、博学的音乐学家王光祈

中国音乐家协会副主席　赵沨

经过这几天会议，受到很大启发和教育。无论是科学界、音乐界、教育界，所有的发言对我都是一个非常好的学习，因为我来是来听会学习的。这里，首先涉及到一个对王光祈先生的评价问题。具体说，比如评一个什么职称、官衔，确实是一个很困难的问题，但就我这几天听会以来，从社会科学界同志、音乐界同志的发言都可以得到这么一个结论：王光祈先生是一个伟大的、真诚的、终生不渝的爱国民主主义者。

从今天来看，王光祈先生思想受了很多方面的影响。中国儒家的音乐教化主义的影响，不管它是“幻想的皇冠”，还是“旧曲新唱”，那是随处皆是，这是很明显的。他也受到俄罗斯托尔斯泰主义的影响，英国的欧文、法国的圣西门的空想社会主义的影响，同时也受到了科学社会主义影响，虽然这不占主导成分，没有作为他治学的方法论和为人处世的基础。他一生的主线是很清楚的，是一位伟大的爱国主义者。他从事音乐的目的也是从音乐教化论的思想出发来拯救中国，振兴中华，所以他才有“登昆仑之巅，吹黄钟之律”等等发自肺腑的语言，这是他搞音乐没有忘记的最根本的一个主导的东西。他研究军事、外交史也是这样的目的。刚才廖辅叔先生讲到蒋介石电报的问题，蒋介石、黄郛之所以能想到王光祈先生，可能与他编纂国防丛书分不开。在那时他编纂出

版的国防丛书，对国防提出的问题，至少比蒋介石之辈的见解要高明得多，恐怕这也是蒋介石想要“借重他”的一个因素。总之，王光祈先生一生，不管是作记者、写政论、写通讯、写专论，无论是搞音乐或搞音乐以外的事，都没有离开他这个主线，即一切学问都是为改革社会、振兴中华这样一个中心目的。我觉得，王光祈先生之所以有如此的成就，这与他的博学有很大的关系。王光祈先生在音乐方面搞过音乐心理学、音乐音响学、音乐医学方面的学问，在其它的学科也是广泛涉猎，这引起我对文化教育界同志现在讨论的问题产生一点感想，这是一个很迫切的问题：我们教育界对于培养通才的教育学派，过去把这个贬低得太厉害了。当然，现在学科、知识的爆炸，要想作一个全面皆通的人，那是不可能的。从解放前夕到解放后对培养通才这种主张贬之过低，因此使目前我们整个民族的知识构成的缺陷也已经很明显。在美国的马萨诸塞理工学院，这样一个全世界闻名的一个理工学院，它里面开设的人文科学的课程，包括音乐、建筑、美术等共有两百多门，而且他们每个学生都可以修人文科学的三分之一的学分。三分之一的学分是可以拿文凭的、算数的。这是现在欧美在人才培养方面比我们先进的一个很重要的原因。再说一例：早一阵子咱们国内对管理学、经济学、企业管理专业掀起一个很大的热潮。但在国外，现在经理常常不是由管理系的毕业出身，大公司的经理常常是某一方面的专家，另一方面有较广博的管理学的知识，才能在事业上作出很大贡献。刚才赵宋光同志讲，我们现在对国民音乐教育的轻视已到了一个无可容忍的、很可耻的程度，是我们的教育不能得到全面发展的一个很重要的阻力，是我们青年一代的智力不能得到充分开发的一条最大的绊脚绳。我觉得必须在一定的通才的基础上来专，这样的专才有可能对我们有更多更大的用处。我很佩服赵宋光同志，他很博学，他是物理学家、数学家、哲学家、美学家，又是音乐家，他的思想非常开阔、开朗。解放

后，我们受苏联影响，我给它取个名字叫“计划教育”的影响，专业分得很细，满堂的灌输，五年就讲五年，排得满满的，学生连喘气的机会都没有。这样的教育结果就培养了一大批有技能的匠师，不是象王光祈先生这样的有一定宏观的、有历史感的人物。王光祈先生之所以在音乐学上有很大成就，因为他是有历史感的人，他是从比较宏观的角度来考虑社会音乐文化现象的，来考虑中国音乐文化现象的，而不是仅仅就音乐文化现象来讨论音乐文化现象。他的成就之所以在现在仍然发出灿烂的光辉，这是一个很重要的条件。对王光祈先生的评价我就讲这么一点。

第二点我想讲讲刚才廖先生提出比较音乐学的问题，我觉得是王光祈在音乐学上的成就中最重要的一点。一方面他接受了比较音乐学的一些方法论，另外，他的比较音乐学还不是早期就音乐而音乐的、各民族各地区之间的音乐的比较，而是已经有Ethnomusicology这个观念的比较音乐学。虽然从某种意义上来说Ethnomusicology这个字翻成人类音乐学有一定的道理，比译成民族音乐学更科学些，它是放眼全人类的。最近我代表音协去斯德哥尔摩开了一次会，国际音乐理事会要编一套十卷本的、与新格罗夫辞典媲美的世界音乐史，这个音乐史最初是波兰的丽莎教授倡议的，叫世界新音乐史，有一个副题：“作为人类语言的音乐”(Music as the Language of man)，后来经过几年的筹备、讨论，大家说“作为人类语言的音乐”有点不清楚，后又改成“在人类生活中的音乐”，英文简写还是M·L·M，就是把Language变成Live，简称还是M·L·M。他们也有一种思潮，就是不把音乐现象孤立地看作仅仅是一个音乐文化现象，而看成是人类生活中间的与各种文化现象都有广泛联系的现象。这个是王光祈之所以在音乐学上作出高度的成就的一个很重要的原因。他不是孤立地讨论音乐文化的，他是把音乐文化作为社会文化的一个组成部分，作为社会变革的一个组成部分来考虑的，这是他的着眼点。王光祈

先生一方面是广博，他又决不把某一个学科的概念运用于他治学的全部学科的领域。他是将许多东西融会贯通，而不是把它绝对化起来，变成唯一的。由于时间关系，今天说得不详尽。但是，我觉得我们这个会是一个极其重要的会，非常好的会，应该成为两三年后认真筹备更进一步的讨论会的一个准备，特别是社会科学界的同志作了许多工作，使我们受到很多教益。因此，如果经过精心的筹备，完全可以开出更好的学术讨论会，以纪念我们应该纪念的一个伟大、忠诚的爱国主义者，我们的伟大的音乐学家。

1984年6月26日上午大会发言

〔录音整理：管建华〕

纪念王光祈先生

中国音协书记处书记、《人民音乐》主编　李业道

王光祈研究学术讨论会今天结束了，这是建国以来第一次召开的研究王光祈的学术会议。会议是由中国音乐家协会、四川省政协、四川省哲学社会科学学会联合会、音协四川分会、四川音乐学院、温江县政协等六个单位联合召开的。出席会议的有音乐界、史学界的专家和有关方面的负责同志70多人，这次会议从今年年初着手筹备到现在不足半年时间，由于进行筹备工作的同志和与会同志们的努力，写出了近30篇论文及一些回忆录、纪念文章，还编辑了《王光祈音乐论文选》专集一册及四种有关王光祈的资料。会议期间，代表们热烈发言，从各个方面对王光祈进行了介绍和研究，而且还提出了今后进一步开展研究工作的宝贵意见，会议取得了很大的成功。党的十一届三中全会以后，中央提出在建设高度的物质文明的同时，努力建设高度的社会主义精神文明，这是我国人民建设社会主义的一项根本任务。对优秀音乐文化遗产的继承和发扬，是建设精神文明不可分割的一个部分，今天，我们对近代一位杰出的民主主义、爱国主义音乐家王光祈的介绍和研究，正是从这个重要目的出发的。通过对王光祈进行介绍、研究，不但可以重温近代中国的苦难历史，也会让人们知道旧时代爱国志士们在寻求救国真理时种种艰难遭遇，即使象王光祈那样由于种种原因而没有走完这一条探索的道路，但他的爱国

主义精神和奋斗精神，也会加深我们建设伟大的社会主义事业的信心和勇气。这次我参加会议是抱着学习的目的来的，通过同志们对王光祈的研究学习王光祈，也通过对王光祈的研究向同志们学习。我达到了目的，而且比预期的还多。通过这次学习把对王光祈的认识提高了一步，这不仅是个人认识、个人评价的问题，而是对近代中国音乐历史的认识和评价问题。提高了认识和评价，就更加符合历史事实，这正是我们研究音乐史要做的工作。王光祈不是马克思主义者，但我们可以用马克思主义的观点和方法，从王光祈的著作和他的实践中找到很多对我们有用的东西，对社会主义精神文明建设有用的东西。这次会议的召开和同志们的研究正是作这样的努力，这个努力已取得可喜的成果。参加此会，我自己感受很深，这是多方面的，我想谈几个重要的方面。

这次会议上同志们的发言中，反反复复地提到爱国主义问题，我认为这是很好的，很必要的，因为这确实应该反复地讲。爱国主义是我们中华民族的优良传统。自古以来，它就是我们民族生存和发展的精神支柱，在今天，也是推动社会主义建设的一种巨大的精神力量，我们民族在几千年的历史长河中，创造了灿烂的古代文明，成为世界上文化发展最早的国家之一，但是在鸦片战争以后，由于帝国主义列强的侵略和压迫，封建统治阶级的腐败，中国沦为半封建半殖民地国家，人民处于水深火热之中，王光祈1892－1936年短短的一生，正处在这样的历史年代，他和其他同志一样，怀着满腔的爱国热诚，为了民族的振兴和国家的富强，毫无保留地付出了自己一生的精力。也可以这样理解：爱国主义同时就是建国主义，是与建国的实践联系起来的，如果没有这样的联系，爱国主义就是口头上的。王光祈有这样的实践，从他的理想到他的实践都说明了这个问题。现有我们在建设社会主义中国，爱国主义仍是很重要的问题。我们只要联系我们现实生活的实际，就会体会到强调爱国主义的必要性，也更能体会到王光祈爱国主

义的可贵，这次会议我有许多新鲜的感受，第一天的新鲜感特别强，如张秀熟同志的讲话，魏时珍同志的讲话和其他研究哲学、历史的同志的发言，不仅说了理，爱国主义之理；而且说了情，爱国主义之情；这情是从内心发出的。廖辅叔同志在讲话中动了情，因为他与王光祈很早就有联系，而我是从书本上与王光祈联系，仍能从同志在讲到王光祈的爱国主义和他艰苦奋斗的学习实践时受到感动。我这个感受很深。

我们一些音乐研究活动中只是就音乐谈音乐，这次会首先是搞社会科学的同志讲，讲了王光祈和少年中国学会，讲了王光祈的空想社会主义和他的工读互助团，还讲了他有关国防、外交等方面的翻译工作。在发言中没有直接从社会学角度来研究王光祈的音乐学，但我认为在整体上是从社会学方面来研究王光祈和他的音乐思想，这也是我在这次会上新鲜感受之一。音乐学和社会学的关系实际上就是音乐与社会的关系，离开了社会，离开了社会关系社会背景，是无法认识音乐的。有些为艺术而艺术、为音乐而音乐的论者极力想把音乐同社会分割开，而这种观点本来就是一种社会意识，是社会学或音乐社会学要研究的对象。音乐社会学已经不是一个新起的学科，但过去注意得不够，在这次会上把这一问题集中地提出来了，成为这次会议一个鲜明的特点。

这次会上，许多同志提到了王光祈的比较音乐学。王光祈是近现代第一个介绍比较音乐学的音乐学家。从比较音乐学的提出、介绍和用比较音乐学进行研究，王光祈不但提出了比较音乐学，而且提出了一个音乐研究方法论的问题。比较音乐学是一个方法论的问题，也可以广义地讲，音乐学与社会学的关系，音乐学与心理学的关系等等都是一个方法论的问题。方法论不是要把问题归纳到旧框框中，也不是要把问题演绎出新的框框，而是要在前人积累的经验的基础上用科学的方法认识事物的本质和发展的规律。注意方法论是提高我们现在理论研究工作的一个重要方面，由

于我在编辑工作岗位上时间较久，看到过很多精彩的稿件，也发现有些文章在研究方法上存在一些问题。觉得需要进行研究的研究，也就是感到研究工作有一个方法论的问题。通过今天学习王光祈和同志们对王光祈的研究，这个问题更为明确了。王光祈的比较音乐学在今天看来可能还不是那么科学、完整、系统，但从对王光祈比较音乐学研究引申出音乐研究工作的方法论，从王光祈的昨天看我们的今天，是有现实意义的。

同志们多次提到王光祈强调音乐的民族性、民族特点和民族传统的发扬光大。在这一问题上，王光祈不仅提出了自己明确的目标，明确的原则，而且进行了很具体的研究，写了很多文章、专著，这些文章专著现在已经成为我们一份宝贵遗产。王光祈关于民族音乐的观点同今天我们的观点是不尽相同的，但他是在二十年代、三十年代那样的历史背景下提出这个问题，是在他自己大量介绍和研究欧洲音乐的同时提出这个问题，就值得我们重视。王光祈不是就民族谈民族，而从世界看民族，既不是对民族音乐遗产抱残守缺，也不是在欧洲音乐面前自惭形秽。王光祈明确提出民族音乐要"发扬光大"，这四个字今天用得比较普遍，同时把民族精神同他所说的"时代精神"联系起来。从这里我们也可以理解到王光祈的音乐观同他的空想社会主义的理想和工读互助团的联系，他的音乐学同他的社会学的联系。同志们提到了王光祈是否是复古的，我认为自称孔子信徒的王光祈的眼睛是向前看的，他所理解的民族音乐不是恢复到东周时期的礼乐之邦，而是从"音乐救国"的角度来发扬民族音乐传统。

王光祈只活了44岁，在艰苦的环境下写出这样多东西，这是不是也值得我们从事音乐理论工作的人深思呢?

我们今天对王光祈历史上的贡献要进行马克思主义的分析研究。研究古人当然要讲过去的事，也可以把他的思想和实践联系得远一些，宽一些，也可以和现实问题联系起来。当前音乐问题

很多，一些同志最关心的大约是四个问题：

流行歌曲问题（歌曲及其它所有音乐艺术体裁都应当流行，提出大众化、群众化这类要求，在很大程度上就是为了音乐在群众中流行。流行歌曲这个词在三十年代就已形成，专指《毛毛雨》、《何日君再来》这类歌曲）、现代主义或现代派音乐问题、五四以来音乐家及发展道路的评价问题，对十七年或三十五年音乐工作的总结问题。这四个问题也可以归纳成两个问题，即音乐艺术与现实和人民的关系问题、中西关系问题。在这些问题上，存在着许多不同的看法。有不同看法，是音乐工作中及一切意识形态领域中的正常情况，谁想要消灭不同看法倒是极其荒谬的。现在的问题是如何从实际出发作进一步的研究，如何进一步提高我们的认识，如何有利于我们为人民服务，为社会主义服务的艺术实践。我深信，包括音乐在内的艺术是有好坏高低的，是会产生有利或不利于人民的社会作用的。没有任何社会作用的东西就没有在社会生活中存在的根据。为人民服务、为社会主义服务是我们明确的艺术目的。这个口号的提出，正是基于有不同的艺术和不同的社会作用的历史的和当前的现实。所以也可以说问题只有一个：如何更好的为人民服务、为社会主义服务。这既是目的，又是研究问题的前提，又是论断问题的标准。王光祈从工读互助团的实践到音乐学的理论研究，难道是从十字街头走向象牙之塔吗？当然不是，而是把音乐目的同社会目的连在一起。今天我们不能去踩王光祈走过的脚印，而是在肯定前人成果、总结前人经验的基础上开拓我们广阔的社会主义音乐文化建设的道路。

1984年6月27日在闭幕式上的发言

〔录音整理：杨路〕

坚持运用历史唯物主义观点研究王光祈的著作和思想

中央音乐学院　廖辅叔

同志们，今天开会许多老前辈发言，开了我的眼界。开会前由于生病，是否参加会议一直在犹豫。所以我没有什么准备，只能在这里谈一些感想。

这次会议不仅是建国以来第一次，也是中国近代音乐界有史以来，即王光祈先生的时代以来的第一次，因此我感到很高兴。前几年有领导同志访问联邦德国，报纸上发表谈论中德人民友谊的文章，只讲一些空洞的话。对此我很感慨。在中国非常衰弱的时候，黄脸的中国人王光祈就在贝多芬的故乡波恩大学讲学，后来又死于波恩。象这样具体的中德人民友谊的事实，报纸为什么不报道呢？中国人大概已经忘记王光祈了吧！带着这种感想，我写了一篇纪念王光祈先生的文章，发表在《音乐研究》上，表示我对先辈的怀念。由于文章的动机如此，因而写到最后有些感伤情调。我写道：三十年代王光祈先生纪念委员会委托我翻译王光祈先生的博士论文《论中国古典歌剧》。译出之后，正要准备出版，但由于打仗，出版谈不到了，稿子也下落不明。此外，王光祈纪念委员会还准备在四川王光祈的故乡风景优美的地方开辟墓园，作为永久的纪念。由于兵荒马乱，好象也没有成为事实。写到这里，我真是感慨系之，于是引了杜甫梦李白诗的最后两句："千秋万岁名，寂寞身后事"。但又想这两句话不一定正确，新中国不会

永远忘记王光祈先生，总有一天还会来纪念他的。因此我又删掉了这两句诗。这篇文章引起了日本音乐学家岸边成雄的注意，他说他那里有王光祈的博士论文，当时黄翔鹏正在日本访问，他就把德文版的王光祈博士论文复印了一份送给黄带回中国，重新翻译出版。今天我们召开这样盛大的王光祈研究学术讨论会，看到我们对前一辈音乐学家如此重视，我过去的感伤已被兴奋和幸福所代替，感到非常高兴和安慰。

王光祈先生在各方面都有著作。直到一生的最后，他主要是社会活动家，但总的来说他在音乐方面涉猎最广。他学过小提琴、钢琴、音响学、音乐心理学、乐律学、和声、对位等音乐理论。除此之外他还跟世界乐器学权威、德国著名音乐学家萨克斯学乐器学。为了研究发声和听觉，又跟德国一个著名的耳鼻喉科主任学医学理论，所以他的音乐学研究是很全面的。总的来说，他的学术研究涉及社会、政治、经济等各方面，他又是法律系毕业生。但他的音乐学研究特别全。王光祈先生既是第一个，又还是唯一的一个下了这么多功夫、研究范围如此广泛的音乐学者。由此我想到我们学术界存在的文人相轻、隔行如隔山、互相不买帐、学了一门专业对别的就都不感兴趣的现象。有一次在谈话中发现一位年纪不很轻的音乐家不知道喻宜萱。喻宜萱只是一位声乐家，不算是我们最伟大的音乐家，但是作为一个从事音乐多年的人居然不知道喻宜萱是何许人，也可以说是知识有点贫乏吧？在这方面王光祈先生的广博学识对我们有很大启发，我们的差距就在于学识不全面。

谈到王光祈先生的著作对我们的影响，这里有一个具体的例子。前几年由于田汉同志没有平反，提出了要改写国歌的问题，并要求提供有关国歌的参考资料。找来找去，可供参考的还共只有王光祈的《各国国歌评述》，这说明我们的出版界和音乐理论界不争气，直到现在还要拿五十多年前王光祈关于国歌的著作来做参考

材料。我们真是对不起我们的先驱。这件事说明王先生的著作一直对我们有所启迪和帮助，并没有因为时间的流逝而变得无用。

关于王光祈先生的思想，大家讲了很多，我同意大家的意见，如空想社会主义当时还是有进步意义的，他欢迎十月革命更应该肯定。用历史唯物主义的观点来看，王光祈先生各个时期的思想是不同的。他早期非常信仰社会主义，“中了社会主义之魔”。后来同曾琦讨论后放弃了自己的观点，接受了曾的思想。当时少年中国学会在思想上主张兼容并包，五四时期有多少种思想，少年中国学会的成员就有多少种思想。这并不奇怪，正如有的同志指出，前一辈革命家，包括毛主席都接受过无政府主义思想。所以有错误思想不足为奇，不能因此贬低王光祈。他的思想当时还是有进步意义的，应当肯定。他后来放弃自己的思想，接受曾琦的思想，也是符合少年中国精神的，因为少年中国的蓝图也是从玛志尼的少年意大利的思想那里得到启发的。王光祈先生后来没有什么明确的思想体系，到德国后更是如此。在有关政治及社会革命等论著中，他对很多革命家、政治活动家都有不同意见，如批评孙中山让位给袁世凯；对列宁也有不同意见，不赞成无产阶级专政。他赞美、没有批判的政治家只有德国魏玛共和国第一任大总统、社会民主党的爱伯特。他称赞爱伯特力挽狂澜，把德国从衰弱混乱的局面中挽救出来，恢复了德国的元气，建立了秩序，是一位了不起的伟大政治家。德国是马克思的故乡，他到德国后竭力推崇的却不是马克思主义，而是社会民主党的爱伯特。中国的张君劢当时也吹捧过德国社会民主党的这一套。

后来王光祈认为中国的政治没有希望，他把军阀政客的活动都当成政治，如研究系、政学系等，而没有看到真正的群众革命运动。他提倡社会改革，不主张政治改革，认为搞政治改革、政治革命的没有一个有前途的。如梁启超，从戊戌变法以来一直是了不起的风云人物，民国以后又做部长，又做币制局总裁，一会

儿拥护袁世凯，一会儿又拥护段祺瑞，最后搞得声名狼藉。而如南通的张季直张謇搞实业，办了纱厂等等；又如上海的叶澄衷，办了澄衷中学，培养了一些人才。他认为搞社会改革，做一点就是一点成绩，而搞政治则没有前途。各人在自己的岗位上都可以救国，办实业的实业救国，办教育的教育救国，搞音乐的则可以音乐救国，都是一步一步、点点滴滴地做工作，这恐怕就是他后来的思想。虽然如此，他对国家的命运仍很关心。"九·一八"事变"后他马上翻译国防丛书及外交史料等，都有明确的目的。这方面的意义大家都提到，就不重复了。以上说明他的思想是变化的，我们应该运用历史唯物主义的观点，结合每一时代的具体社会情况研究他的文章和思想。不能认为他主张一点点改良就是改良主义，或者他信仰空想社会主义就是进步的等等。只有这样才能得到关于王光祈思想的正确结论。这方面大家积累了很多详细的材料，对今后作出更准确的结论会有很大帮助。

关于王光祈的政治态度问题，大家谈到他对中国革命讲过一些错话，如"朱毛流毒"之类。拿这句话来给王光祈定案就是反共反人民。但问题不是这么简单。我们可以理解，当时他远离中国，脱离中国社会实际，不了解情况。他所能看到的国民党出版的报纸上的材料，都是朱毛杀人放火一类的胡言乱语，他受了这些反动言论的影响是可以理解的。他对"朱毛"的批评并不很多，他也说过，造成"朱毛"造反的原因是不是政府不够民主而造成的呢？这实际上是委婉地批评了蒋介石。"朱毛"当时被称为"共匪"，但他具体谈到毛泽东的时候，则称"毛泽东氏"。这是中国人写文章常用的"春秋笔法"。"氏"字很有讲究，是对有地位的人的尊称，如有巢氏、燧人氏、伏羲氏等，是很有份量的一个字。他提到毛泽东氏的时候说过：我在北京和他接谈的时候，他却是温文儒雅的。当时这样讲还是要有一点正义感和胆量的。他讲的一些错话主观上还是出以公心的，对他的话要作具体的历史分析，

不要随便给他戴帽子。

在他旅德的后期，蒋介石打电报给驻德大使馆，说王光祈“积学苦行”，非常景仰，希望了解他的情况，“当图借重”。关于这件事，大家的文章提到时都说王光祈对此不予理会，怕说到他同蒋介石发生关系会玷污了王光祈。实际情况是：驻德国大使馆收到蒋介石的电报后马上征求王的意见，王说，希望把具体的工作安排告诉他，以便考虑是否可以胜任。这是一句很客气的话，并非一口拒绝。过了几个月没有回音，他又给他的朋友（可能就是魏时珍老先生）写信说：关于我回国的问题，我要求告诉我具体的工作安排，以便考虑是否可以胜任，但几个月过去没有回音，只好听之。可见王先生当时并不是坚决地一口回绝。关于蒋介石为什么打电报给王光祈的问题，台湾最近出版了一本书《王光祈的一生与少年中国学会》，其中有关王光祈的生平没有什么新内容，但对这个问题却提供了一点新材料。当时各党派，尤其是共产党骂国民党不抵抗，攘外必先安内实际上是反动卖国。针对这种情况，沈怡向黄郛建议，为了缓和各派的攻击，最好请王光祈回来。因为王与各派都有关系，如国家主义派（青年党）及共产党毛泽东等；各派对他也都很尊重。黄郛是蒋介石的军师，是很重要的人物，在1927年清党以前，蒋介石还没有公开反共，他要在南昌另立中央与武汉对立，黄郛就在上海南昌之间来来往往，代表上海帝国主义、大买办的意见，向蒋介石传递消息。当时武汉左派政府指出蒋介石同政学系一个政客黄郛勾勾搭搭，别有用心。蒋还写通电辩白说：黄膺白先生与我完全是私人友谊。由此可见黄郛之重要。沈怡向黄郛建议过后不久，蒋介石就给驻德大使馆打了电报，是不是由于蒋听了黄的话呢？但此事没有办成王光祈就去世了。解放后有一次，我与李元庆谈起王光祈，他说王先生当时没有回来真是幸事。如果他接受了蒋的邀请，我们现在对他的评价就更多一层困难了。但是从另一方面看，王光祈没有回来又

是一件不幸的事。因为王光祈先生是能虚心听取别人的意见的，从善如流的。如果他能回来，看到中国的现实和革命的实际情况，再加上他与“毛泽东氏”过去的关系，他又有原来信仰社会主义的基础，经过毛主席的解释，他会不会幡然改图，拥护社会主义呢？这种可能性不能排除。有很多老先生，如黄天培、马寅初、马叙伦等，原来都怀疑或反对过共产党，随着革命形势的发展，最后都逐渐了解、相信并拥护共产党。很多国民党官员原来并没有社会主义的思想，后来也可以转变过来。王光祈先生不是顽固不化的花岗岩头脑，如果他回来，是有可能转变的，那么王光祈的历史就又是另一种写法了。所以王先生没有回来又是值得可惜的。

趁此机会再讲一下比较音乐学这个词的翻译问题。我是赞成用比较音乐学这个词的。比较音乐学并非最新的信息，外国人认为比较音乐学这个词已经老化了。早期比较音乐学限于音乐的范围，就音乐比较音乐，容易显得狭隘。真正对音乐进行比较，要结合社会、政治、经济、风俗、宗教、文化传统的各个方面，才能得出音乐学的正确结论。于是又起了一个名称：ethnomusicology。ethno 来源于希腊文 e'thnos，原义为人民、民族，ethnomusicology 是指多民族之间音乐的研究。对这个名称也有两种说法：欧洲叫 ethnomusicclogy，美国又叫 music－ethnology，中国翻译成民族、人类或人种音乐学，一般称民族音乐学。但是这个译名可以说已经引起了误会，以为民族音乐就是本国音乐，顶多汉族再加上各兄弟民族的音乐，无论多少民族，都在一国之内，不包括国外。而 ethno 一字本身就包含多民族的意思。德文译 Ethnology 为 Völkerkunde，民字是复数而不是单数。如果我们译作民族音乐学，很容易以为是一国一民族的。我曾看到有的文章写道：“民族音乐学是研究多民族的音乐，但我们目前应该着重研究的则是我们民族的音乐”。这就离了题，不是这个字的意[illegible]

还有人译为人种或人类音乐学，但也不大恰当，还[illegible]

没有确定译法以前，我认为还是用比较音乐学比较好，可以同时注意社会、政治、民俗习惯等各方面问题的研究。现在还在提比较文学，所以比较音乐学也不能算老化、过时。(赵宋光插话：西柏林自由大学有一个学院现在仍称比较音乐学院)。正如我们写音乐史都要注意社会政治背景，但没有必要加“社会”音乐史的帽子。所以还是比较音乐学比较明确。希望能够听到大家的好意见。

1984年6月26日在大会上的发言，标题为编者所加。

〔录音整理：蓝光明〕

有关王光祈评价的一些理论问题

中央音乐学院 赵宋光

这次我是专门来学习的，预先没有交论文，也就是说在对王光祈研究方面交了白卷。这次请了假来参加学习，本来从21日起在北京要开一个大百科全书哲学卷的审稿会，当时他们不同意我晚去，我说这个会我一定要来，最后他们还是勉强同意了。不过，明天我就要回去了，所以，在这里向大家请假，不到会完我就要离开了。

作为一个音乐学工作者，特别是中国的音乐工作者，对王光祈先生的功绩是不能不知道的。但是很长时间以来，由于条件的限制，我对王光祈在各方面所作的历史功绩不很了解。所以，我这次一定要来补这个课。来了以后，看了很多论文，觉得这次的会议准备非常充分，很多同志在各个领域里作了很仔细的研究，掌握了详细的材料，感到收获很大。但从长远来看，这还只是一个开端，不过这是一个很有成果的开端，是一个龙头。我希望这个研究从这次会议以后更蓬勃地开展起来。

对于王光祈先生这个历史人物的评价，我现在只先谈几点感想。还谈不上是全面的评价，不过有三点我觉得很突出。

第一点是王光祈先生的崇高的人格，给我很强烈的印象。“崇高”这个词在美学上是与悲剧性有联系的，也可以说崇高和悲剧性是同一个范畴的两种说法。那么，我觉得用崇高这个词比较贴

切，悲剧性还不足以表达他人格的整个特征。王光祈的人格有一种高尚的特点，一种高风亮节。在封建势力压迫面前，在帝国主义压迫面前，他有着不屈的斗争精神，一种不怕失败的勇气。就象他自己所说："焦头烂额，死而无悔"。他可以去做一些自己力不胜任的事情，但只要这些事情是必要的，对救国救民，他认为是有重要意义的，他一定要去做，即使自己不能胜任，他也并不后悔。而且他有一种信心，就象他诗中所讲："直行终有路，何必计枯荣。"一时的失败，生活遭遇的各种痛苦，他是在所不惜的。这一点，在评价王光祈的历史功绩时是比较重要的。即使在他的著作中我们可以发现一些不恰当的甚至有错误的论点，但是在他所处的历史条件下，他不怕错误，不怕有失误，而努力去作，这种勇气就值得学习。他也准备让别人对自己有所批评，以他的风格，对别人的批评还表示感谢，象中国古代，禹闻善言则拜的精神，这一点在王光祈身上表现得非常突出。所以说，即使我们在评价他的思想时常常提到，他有一种悲剧性和种种失败，这也只是从反面映衬出他人格的无限崇高。

第二点我感觉突出的是王光祈热烈的爱国主义。这个爱国主义在他少年时代就是很强烈的，后来始终没有衰退，即使是经过了"工读互助团"的挫折，他到国外去也并不是变成了一个观潮者，他只是按照他自己的推理逻辑，认为有一件事情更重要，他要先去做那件事情。始终抱着爱国救国这样一个出发点。1920年出国时他在船上写道："愿我青春中华永无老大之一日。"他希望我们的民族永远是朝气蓬勃的，要让这个民族从长期封建统治、压迫、挫折、迷梦中惊醒过来，而成为世界上一个年青的民族（"少年中国"）。他在国外，仍然是坚持热烈的爱国主义，比如：抗议当时在德国进行演说的日本帝国主义者，在日本帝国主义侵华面前他提出我们要用武力来反抗，这与中华民族抗日救国的思想是一致的，说明他仍然站在爱国斗争的第一线。

再有一点感觉到很强烈的就是他的激进民主主义。他在诗中讲："万里瞿塘水，滔滔怒不平。"他对旧社会的黑暗非常愤怒。他的一些在今天看起来很幼稚的作法——工读互助团，也是出于一种急迫的心情，他急迫要求改变这个封建统治、剥削压迫的社会，在理论上没有仔细地研究以前，他就要行动起来，这带有一种正义感冲动的特点。这与他的激进民主主义是有联系的，也可以说激进民主主义是他思想的整个基础。他思想中的空想社会主义方面或者音乐救国论方面，在今天看来仿佛都可以用历史唯心主义来概括，但是他的思想的总倾向是代表着在帝国主义、封建主义压迫下的广大的中国劳动者，其中包括工人、农民、小资产阶级，这样一种要求解放，要求走向新的未来的激进渴望。

这是王光祈这个历史人物给我印象最深的三点。下面我想谈两个理论上的问题。

在前些年，二三十年来吧，在王光祈评价中有两个词：资产阶级改良主义，封建复古主义。我想，今天对这两顶帽子是应该清理的时候了。当然，这一点当初不是音乐史研究者的责任。但是，既然是在音乐史教学中长期用着的，那末今天我觉得有必要加以清理。

第一点，究竟是资产阶级改良主义，还是空想社会主义呢？这个问题今天大家容易取得一致的意见，他是空想社会主义者。而且这个空想社会主义还不仅仅是某一个阶级特有的，而是反映了我们整个民族的生产力的水平，在很多阶级的思想家身上或多或少都存在。具体来讲，空想社会主义有两个空想性。第一个特点是否定暴力革命，觉得可以通过非暴力来建立社会主义。这种看法使他离开了中国新民主主义革命发展的大道，与他同时的很多思想家都走向了由中国共产党领导的工农武装斗争，建立工农政权，他没有走到这个行列里来。第二个特点就是没有变革小生产的自觉性或历史主动性，幻想在小生产的条件下来建立社会主义。

这样就不是走向大工业，不是走向现代化的大生产。第二个特点，有的同志在分析空想社会主义时好象作为附带的东西来提，而没有提到一定的重要性上来讨论。如果说第一特点，否定暴力革命，否定武装夺取政权，在二十年代以后，共产党人很快就跨过了，也就是，我们走上了武装夺取政权的革命道路。但是关于第二个特点，不认为只有在现代化的大生产条件下才可能建立社会主义，这一点是很长时间没有跨过的。如果我们回顾在中国共产党领导的革命斗争中间，在1928年以后的三次左倾路线，实际上这个左倾路线也是认为在当时的生产力条件下可以实现社会主义，所以直接进行社会主义革命。以后，毛泽东同志提出了新民主主义革命，中国革命必须分两步走，才克服了左倾路线的盲动，这才使革命走向胜利。那么，在新民主主义阶段过去以后，在很长时间，我认为我们并没有很好地跨越这一点。一直到1978年三中全会以后，才明确地把现代化提到日程上来，作为我们今天首要任务，我们党的工作的中心。我觉得这个标志着我们在第二点上真正跨过了，也就是看清楚了，要在中国实现社会主义，没有大生产的前提，没有现代化的生产力是不可能的。所以，对于空想社会主义的空想性质问题，需要作一个比较全面的理解，才能更加客观地来评价王光祈这个历史人物。实际上，对王光祈评价的讨论，也并不是对他一个人，而是对他所反映的我们民族的一些特点进行一个历史学的澄清。

关于空想社会主义的反动性问题，在理论上必须区分的是政治上的，还是经济上的。如果这样来解释政治上的反动性，比如说，只要中国共产党一成立，那末空想社会主义在政治上就变成反动的了，这个看法我觉得似乎不准确。因为如果他只是说我可以进行音乐教育或者提倡教育来救国，他并不是写文章来攻击武装革命斗争，并不是在革命队伍里来破坏武装斗争，那末，这还不能说是一种反动性。据我知道，在上海解放以前，陶行知的工

学团是一直在活动的，很长时间，一直到1949年。陶行知办了一个工学团，他把“工”、“学”、“团”三个字加以解释，“工”就是做工，“学”就是学习，“团”就是互相团结。这个看起来与“工读互助团”相比在政治上没有什么新的东西。这样一个活动，我认为仍然是资产阶级民主主义性质的活动，它在中国教育史上还是有功荣的。至于讲到经济上的反动性，我们只能这样说，对生产力的变革没有起到推动的作用，或者使人误解可以不必变革生产力，因而就会在经济上有一定的停滞性或倒退性。但是，这一点应该与政治上的反动性加以区别。

如果我们把空想社会主义的这两点加以清理以后，也就是说，要建立工农政权，努力走向现代化的大生产，在这个前提下，我认为“工读互助”这个形式是可取的。实际上我们党提出的校办工厂、工厂办校，这样一个教育与生产劳动相结合的方针，与工读互助的形式是一致的，是把工读互助形式提高到教育方针的高度提出来。实际上，我觉得，今天在我们国家，半工半读是一种迫切需要的形式。我最近参观了深圳大学以后，有很突出的感觉。深圳大学的学生很少是由学校拿学费，大部分是工读，小部分是领奖学金。工读就是参加一定的生产劳动，自己挣学费。我觉得这种做法对学生的思想教育有很大的好处。现在，我们很多学生对于国家提供那么好的条件供自己学习似乎是麻木不仁，有很大的依赖性，缺乏责任感。这一点对青年人没有好处，他在学习的阶段并不认为就必须劳动，劳动只是别人外加给他的，或者经过动员，他临时去一下，并没有认为应该是他生活方式中一个很重要的组成部分。所以，我觉得如何在我们学生教育中，或者在学费制度方面，能够运用半工半读的形式，来提高青年人的自觉性，还是有考虑的必要。目前从全国范围来讲，农村改革推向城市，在这种情况下，青年人的教育问题是一个很突出的问题。如果我们在农村建立一种生产劳动和受教育相结合的组织，比如，农村青

年的劳动自学的组织，在工厂推广读书会，把劳动生产中间提出的问题或者技术革命问题和他们的学习结合起来，青年人互相激励、互相促进、互相帮助、互相讨论，我想这会对我们发展社会教育有很大的好处。这样一种劳动与教育相结合的年轻人的互助团体，对当前我们的学校教育也好，社会教育也好，都是有积极作用的。这些，我想是在批判了空想社会主义的空想性以后可以继承的形式。这个看法如有错误，希望大家批评指正。

第二个理论问题，关于“音乐救国”，其具体内容就是“礼乐”思想。关于“礼乐”思想是不是复古主义的问题，我同意修海林同志和冯文慈同志文章中提出的论点。我认为，单凭“礼乐”这个词，或者根据他自己所说他是“孔子门徒”，就来作一个结论，说是封建复古主义，这是不妥当的。我认为王光祈的“礼乐”思想是一种“古装新戏”。就象修海林同志在文章中讲到的，后人对于前人的思想资料加以改造，甚至赋予新的思想内容，这是思想发展史上的一个基本规律。“礼乐”是中国的传统思想形式，“礼”作为制约行为的道德规范，“乐”作为和情感相结合的一种意识形态活动，两者互相配合来组织社会，这是中国古代音乐伦理学中的一个重要创见。虽然“道德”的内容在当时是封建的，但是在别的时代可以是别的东西。比如今天我们讲“道德”这两个字，我们并不是在孔子的意义上或老子的意义上来用它，我们是把它作为我们现实生活中的道德来谈论，社会主义社会肯定需要自己的道德，那么这个内容就是新的。从一个民族的社会组织来讲，把道德规范与同情感相对应的意识形态结合起来，这是我们民族特有的一种社会学的、伦理学的思考方式。这一点是可以继承的，但是在内容上要加以更新。王光祈当时这样讲，这一点，修海林的文章作了详细的分析。并且，象冯文慈同志所说的，“礼乐观”是他“幻想中的一顶皇冠”，他本人实践的客观意义高于他的主观认识水平[illegible]这个音乐救国思想的指导下进行的大量活动，

这个历史功绩，是超出他原来的主观认识的。

具体讲，音乐救国论是一种唯心史观。这唯心史观也有两方面。一个就是他的空想性，认为通过提倡音乐和音乐教育，就可以拯救整个民族，而且以此作为出发点和前提，而不是以生产力的变革为前提。另一方面，这种唯心史观也带来了巨大的热情，使他把音乐放在这样一个很重要的地位上来潜心从事，他把自幼以来的热烈的爱国主义、救国救民的热情，完全投入到音乐学里来，呕心沥血地进行音乐理论的研究，作出了巨大的贡献。我觉得这种热情正是我们今天的音乐学者所必须具有的。但这种热情的出发点需要加以改造：既然是为了民族的振兴，首先要为生产力的现代化改造，音乐对于塑造具有创造能力的现代化生产者这个事业，是不可缺少的。今天，我们进行音乐学的研究、音乐教育的活动，是和我们民族的振兴联系在一起的。王光祈先生的巨大热情和献身精神是值得我们学习的。

这一点也自然使我们引起一个联想。王光祈是在辛亥革命以后，对于辛亥革命的失败，对于单纯的暴力所引起的令人很不满意的结果，进行总结，因而走上了音乐救国的道路。在历史上也曾经有过类似的现象，就是席勒，在法国革命之后，经过一段思考，就走向了审美教育思想。从世界观上来讲，席勒这种思想也是唯心主义历史观。席勒当时对法国革命的态度很有意思，在法国革命爆发前，他热烈地同意法国革命先驱者，进行革命思想宣传的启蒙学者的一系列见解，在法国革命开始爆发时，他也是热烈欢迎的，后来，听到了暴力所造成的各种恐怖事件以后，他对此表示失望，因此转向审美教育的研究，认为要建立新的社会，单纯的智育和德育是不够的，审美教育可以弥补两者分离形成的缺陷。人的教育，受教育的人，才是建立新社会的必要前提，这个思想有它合理性的一面。有的问题的确不是暴力革命所能解决的，在中国十年浩劫以后，我们看到很多情况，我们自己也相信这一

点。那么，现在我从理论上来讨论一下这个问题，审美教育思想也好，音乐救国论的思想也好，都是拿审美教育、音乐教育作为建立新社会的前提来看，在一定的分寸上就是正确的。如果认为这是唯一的条件，那是错误的。但是，这确是必要条件之一。按照唯物史观来看，社会的政治、文化是上层建筑，基础是经济结构，在经济结构里面，生产关系是受生产力决定的。那末生产力里面什么是最积极最重要的因素呢？是人的因素。在这里讲的人，是一种物质的存在，作为生产力最积极的因素而存在。那么这种人是靠什么得来的呢？有主动性、有创造性的人，成为社会生产力发展提高的主要动力，是从哪里来的呢？不是从遗传来的，而是靠教育得来的。那末最终，在我们讨论现代化建设问题时，有的同志已经作了这样的分析，这是我们在发展经济的过程中间发现的：要改革经济状况，需要变革技术，科学技术转化为生产力，而技术要发展就要靠人才。1979 年我们曾引进过大量的外国设备，但是由于没有相应的人才，这些设备都没有发挥很大作用，大概 30%的作用都没有发挥出来，这才发现人才的重要。而人才究竟是从什么地方来呢？是要从教育来。从今年年初以来，对于教育的宣传，已经提高到这样一个高度。这和前几年的认识已有所不同了。所以教育有两重性的意义，一方面是道德，另一方面是生产力，这生产力的方面直接转化为社会的物质基础。从我们最近了解到的国外教育理论来看，都提到要开发智力，而且提到智力的早期开发，在这中间特别提到了培养有创造能力的新型生产者，这样一种新型的人才规格，所以对于单纯地装知识的教育方式（填鸭式）已经提出了猛烈的批评，而且认为教育的主要任务是培养人的创造思维能力。在对于创造思维的研究成果中，特别提到音乐对创造思维的发展有很大作用。那末，经过这样一系列的追溯，我们发现，音乐作为一种精神生产的产品，它在这一点上就可以转化为物质力量，就是培养一种具有创造能力的现代化

生产者。所以，我想，在音乐救国论里面，还是有一点合理的因素，我们批判了他夸大精神的作用，拿音乐作为首要、唯一的救国手段之后，我们仍然要承认在振兴中华的伟大事业中间，音乐和音乐教育有它不可忽视的作用，不可抹煞的力量。

当前，为国民教育，为国民教育中的音乐，为整个审美教育和社会音乐教育来大声疾呼，是刻不容缓的。虽然，最近关于录音带污染问题已经过了高潮，青年人已不那么热衷，但这也是一个历史的教训，就是由于我们多年来音乐教育的荒疏，使得广大青少年审美能力低下，出现这种现象。那末，今后从长远规划来讲，如何使得我们国民音乐教育建设得更好，更充实，水平更高，这是刻不容缓需要研究的问题。

以上是关于清理“封建复古主义”这顶帽子，我讨论了一下音乐救国论的问题。

我谈的主要内容只能限于这些，因为其它方面，我还没来得及研究。比如，王光祈先生在中国音乐史方面，在比较音乐学方面，在音乐心理学方面，在音乐音响学方面，都有很多遗著，这是一笔很丰富的财富，需要我们很好来继承。今后我也愿意在这个工作中间，尽我的一份力量。我发言到此，谢谢大家！

1984年6月26日在大会上的发言

〔录音整理：管建华〕

论王光祈的音乐思想

中央音乐学院　俞玉姿
中国音乐学院　修海林

序　言

王光祈是我国五四时期重要社团“少年中国学会”最主要的创造者，当时著名的社会活动家；从他于音乐学研究中取得的成就来看，他又是我国近代音乐史上第一位有卓越贡献的音乐学家。

王光祈的音乐生涯，开始于1920年赴德留学之后。但是，他的音乐思想基础，在国内创办、开展“少年中国”运动时期便已基本形成。他的音乐实践活动，就其思想根源来说，正是“少年中国”社会理想及空想社会主义思想在文化艺术中一专门学科——音乐学领域中的具体实践。因此，王光祈从研究经济、外交而改学音乐，并在其后半生倾注全部心血致力于音乐学的研究，并非一时心血来潮，或寻找某个世外桃源，而是始终怀着他“少年中国”的理想，试图以音乐文化的复兴，促进民族文化复兴，从而实现他唤起民族精神，完成社会改革的美好愿望。而促使他以惊人的毅力与坚持不懈的努力去实践这一理想的基本动力，即是他渴望中华民族独立自强的爱国热情。尽管王光祈由于不能摆脱其思想局限以及生活经历的制约，而五四以后社会发展的趋势也证明他那所谓“少年中国”理想是无法实现的。但是，我们也不能不看到，王光祈提倡建立民族性的音乐与强调民族的独立自尊精神，无论在当时或现在，都具有一定积极意义。王光祈在音乐

学领域所作的不懈努力，则获得了重要的成就与建树。例如他在古代乐制及东西方乐制的比较研究中，采用近代科学的计算方法，整理研究古代乐学律学理论，并取得重要成果。此在我国不仅具有开创的意义，并给后人以较大的启发与教益。日本音乐学家岸边成雄先生在谈到东方比较音乐学的建立时说："把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的是中国人王光祈。"[1]给予很高的评价。在音乐史研究中，王光祈提出"凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教，内俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等；然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也。"[2]并主张"谈进化"的著述，批评"挂帐式"的史书。这种治史观，即使在今天看来，也是值得我们重视的。另外，在近代东西方文化交流中，他不仅向国内较系统地引进西方音乐文化知识，并且积极向西方介绍中国的民族音乐，作出了积极的努力与贡献。因此，从某种意义上讲，王光祈在音乐学研究中作出的成绩，其作用和影响，在客观上超出了他本人"少年中国"理想及其空想社会主义思想的局限。

认真评价王光祈在中国近代音乐史上的成就与地位，是音乐史学界需要深入探究的课题。王光祈的音乐思想，由于其涉及面广，同他本人的社会政治思想及其一生的音乐实践活动有密切关系。剖析他的音乐思想，给予恰当的评价，则是十分必要的。我们目前的研究，只是就其中具代表性的音乐思想作出分析，以求教于专家与读者。

一、王光祈音乐思想之基础——"少年中国"的社会理想及其空想社会主义的思想特征

王光祈参加创办的"少年中国学会"，是五四时期会员最多，

分布最广、分化也最明显的一个社团。它于五四前夕（1918年6月30日）酝酿筹备，于五四后（1919年7月1日）正式成立。它诞生于中国革命由旧民主主义进入到新民主主义的转折时期。当时，包括共产主义思想在内的各种流派的社会思潮在知识分子中影响广泛。如“少年中国”早期创办者李大钊及毛泽东、恽代英、邓中夏等人都开始接受共产主义思想的影响。学会从其诞生的第一天起，就存在着不同的政治倾向。它们之间的分歧和斗争，正是转折时期不同社会思潮影响的反映。但是，在反帝反封建的资产阶级民主革命共同目标上，“少年中国学会”于建会之初，还是订立了共同的纲领。在由王光祈起草的会务报告中，指出学会的发起目的是，“欲集合全国青年，为中国创造新生命，为东亚开辟一新纪元”。当时提出的学会宗旨是“振作少年精神”；“研究真实学术”；“发展社会事业”；“转移末世风气”。学会正式成立后，学会宗旨亦简定为“本科学的精神，为社会的活动，以创造‘少年中国’。”[④]学会提出的信条是，“一、奋斗；二、实践；三、坚忍；四、俭朴。”[⑤]其中对于作为会员标准之一“奋斗”的说明是，“奋斗有二义：（一）学术上之奋斗；（二）事业上之奋斗。本会认为，凡能奋斗之人，无论其为学术或事业，将来皆必有成就。”[⑥]以后，当会中各派主张冲突公开化，实际趋于分裂时，王光祈仍声明对“少年中国”建会宗旨的遵循。并且，这实际上成为他一生恪守的宗旨。

王光祈根据其创建“少年中国”的社会理想，一方面明确地提出当时的“共同仇敌”是“国内的军阀专横及外国帝国主义的侵略”[⑦]，决心“联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽呻吟垂绝的被压迫被剥削的国家改革为一个青春年少独立富强的国家。”[⑧]有着强烈的反帝反封建精神。另一方面，他强调，“‘少年中国学会’之宗旨，在‘用社会实力以促进政治’。因欲造成社会实力，故不能不从‘研究真实学术’及‘发展社会事业’两点着

手"，认为只有提高"吾国民众之智识与能力"，才能"打倒国内军阀之专横"，"抵抗外国帝国主义之侵略。"[⑨]因此，他放弃政治改革，企图通过发展社会文化教育事业和振兴实业来改造中国。

关于王光祈"少年中国"理想的特征，恽代英在1924年《评王光祈著"少年中国运动"》一文中，曾作有中肯的分析。在文章中，他主要批评了王光祈的改良道路，对他的"乌托邦的想法"及不切合实际的做法作了一一评论，并明确提出，要救中国，必须有一个伟大的党，代表着农人工人的利益，引导民众组织起来革命。但是，恽代英在文章中也指出王光祈是一个有"进步的思想的人"，认为他的一些见解，"大致都很值得表同情的。"例如，"他认定少年中国学会的会员，虽主张不同，'各人信仰起码亦系社会主义'"；"他亦主张'现在青年应当加入劳动阶级运动——或是工厂或是农村'……"；"他虽说是反对政治运动，其实他所反对的只指的加入旧政界。他并不反对革命的政治活动。他主张'以社会力促进政治'；要'认定政治活动为国民普通义力，而不以为政客专业'。他反对只知有政治，不知有社会"，等等。由恽代英的这些分析可以看出，王光祈的"少年中国"理想，基本上具有一种空想社会主义的特征。这在王光祈一生活动中的具体体现，可大致归纳为三个方面的努力：其一，就是根据其主观良好愿望，提出广泛的改造社会计划，勾画"少年中国"理想社会的蓝图；其二，是幻想通过某种社会性示范和实验，例如建立"工读互助团"，来实现其社会改革的愿望；其三，是执着地宣传民族文化复兴，提倡"礼乐复兴"，以"谐和"精神的发扬来感化和消除一切社会不良现象。这三方面共同构成了其空想社会主义思想的基本特征。因此，王光祈理想中的"少年中国"，是在"旁通博采"当时各种社会主义（诸如欧文、圣西门、傅立叶的空想社会主义）思潮的基础上建立的"乌托邦"社会组织形式。他推崇托尔斯泰的泛劳动主义、克鲁泡特金的互助论，甚至效仿日本武者

小路推行的小农空想社会主义的新村运动，积极提倡"菜园子"式的农村新生活，以及在城市发起工读互助团运动，反映了他对当时作为新鲜事物的社会主义的向往。王光祈在其社会改革活动中对工读助团的建立是抱有非常大的希望的，例如，他就把"工读互助团"称为"是新社会的胎儿，是实行我们理想的第一步。""若是工读互助团果然成功，逐渐推广，我们'各尽所能，各取所需'的理想，逐渐实现，那么这次工读互助团运动，便可以叫做和平的经济革命。"[3]由此看，王光祈的空想社会主义是主张公有制的，实际上包含了空想共产主义的内容。王光祈的改良活动，亦属于空想社会主义的思想范畴。故我们认为不宜用"资产阶级改良主义"这一概念去说明王光祈的思想特征及其活动，而可称其为空想社会主义的改良思想或改良活动。

王光祈由于改良活动的失败而远离祖国，旅居德国，继而试图以自己的学术研究来实践其终身不移的"少年中国"理想；并且他提出以复兴民族文化精神（"礼乐复兴"）来促进社会改革，均反映其思想的局限性。但是，对于王光祈追求其"少年中国"理想的一些社会实践与努力，我们还是应给予历史的、客观的评价。例如：他在"少年中国学会"中推行的兼容并包的方针，客观上对当时共产主义思想的传播起到有益的作用；他的某些"乌托邦"式的社会活动，虽然不可避免地夭折了，但是他热情追求真理积极向上的进取精神，也是可以肯定的。无可否认，王光祈在五四前后对社会所作的贡献，使他跻身于当时先进分子行列之内，成为五四时期的优秀人物之一。

二、王光祈的音乐理想——建立民族性的国乐

建立民族性的国乐，是王光祈的"少年中国"理想在音乐领域中的奋斗目标。或者说，这一理想正是在"少年中国"理想的

基础上提出来、并付之于实践的。就如他在1924年重申其“少年中国”理想时提到的：

“本会宗旨统言之，则为本科学的精神，为社会的活动，以创造少年中国。析言之，在理论方面，则为采取西洋科学方法，整理本族固有文化，由此以唤起中华民族的独立精神（亦可称为民族文化复兴运动）。”[1]

此时，王光祈已开始在国外从事音乐研究不久，然其基本精神与早期“少年中国”宗旨无二。这里虽未直接谈到音乐，但是他提出的“民族文化复兴”的目标，这在当时，无疑是同他要求建立民族性国乐的主张相一致的。这与他日后的音乐学研究活动，与他一生遵奉的“少年中国”的理想是统一的。王光祈由改良活动的失败转向音乐学的研究，为自己找到了一块能使其理想得以实现的领域。尽管他所能够倾注其中的，唯有自己的身心与全部精力，但毕竟不致于象他的“乌托邦”理想最终归于失败。他在此奋斗中，并不计较一时的功利，始终相信自己所创造成绩的价值，并为之献出了短暂的一生。

王光祈从一开始研究音乐，就怀有他自己的理想。1923年他在《欧洲音乐进化论》一书中写道：“著书人的最后目的是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们‘民族之声’。”他还指出：“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”王光祈把建立民族性的国乐作为奋斗的目标，是其音乐思想具进步性的表现。五四以来，不少艺术家接受西方文化艺术的影响，对我国近代文化艺术的发展起到不可低估的积极作用。但是，也有不少人在接受外来文化思想影响的同时，采取了民族虚无主义态度。在音乐领域情况亦如此。而王光祈在接受西方音乐文化影响的同时，能够自觉地以建立民族性的国乐为己任，是

难能可贵的。这集中反映了他的爱国思想和热爱祖国文化遗产的精神。

王光祈针对当时存在着的全盘接受西洋音乐的倾向，认为“音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想，行为，感情，习惯，既彼此悬殊，其所表现于音乐方面，亦当然互异。”[12]他还谈到，“西洋音乐，是表现白人的思想，行为，感情、习惯，原来不是为中国人作的。”[13]这就从艺术是社会生活的反映；音乐作品亦是一定时期、民族人们生活思想情感的反映这一角度，于理论上阐明了建立民族性国乐的必要性。这也是包含在他的分析与认识之中的结论。

王光祈还谈到民族性国乐的三个必备条件：

(1) 代表民族特征。他例举：“拉丁民族秉性洒脱，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归”，说明其音乐“足以代表他们民族的特性。”[14]他所依据的，仍是音乐反映一定民族的思想情感这样的思想。所以王光祈提出，“音乐作品是含有‘民族性’的，非如其它学术可以尽量采用西洋，必须吾人自行创造。”[15]

(2) 发挥民族美德。王光祈认为“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。”王光祈把“爱和平喜礼让重情谊轻名利”视为民族美德与“吾国古乐真意。”[16]并由此提倡建立民族性的国乐，强调音乐对社会的作用。当然，王光祈主要是通过宣扬感化人心来达到其社会改革作用的。

(3) 舒畅民族感情。这里反映的是王光祈音乐思想中有着为平民大众的倾向。他说，“音乐即是畅舒感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分知识阶级的感情。”他还强调，“不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。”[17]这里所包含的民主倾向，是应给予充分肯定的。

由以上王光祈提出的建立民族性国乐三个必备条件看，它反映了五四以来要求艺术反映民族的文化心理、以及以普通民众的思想情感为表现对象的进步艺术思想。

王光祈在肯定凡符合这三条标准的音乐，才算是具中华民族"特色"国乐的同时，还进一步提出创作国乐的三步具体做法。"第一步须将古代音乐整理清楚；第二步，将民间谣乐收集起来；第三步，悉心研究，从中抽出一条定理出来"，"作为我们制乐的基础。"[19]这三种步骤，虽然在当时提出时，还处在尝试探索的阶段，但它实际上已经阐明了我们今天在民族音乐研究中进行的一些基本做法。例如对古代音乐中乐学律学体系的研究、整理，找出某种具有规律性的、代表民族特点的"定理"来，以作为民族音乐创作的依据；对古代音乐作品、乐谱的整理、翻译，以力图再现传统的华夏之声；对现存民间音乐进行收集、编订，并对之进行切实深入的研究，如此等等，可以说是对建立民族性音乐提出了一个远景规划。这是王光祈早在半个世纪以前就对民族音乐研究在方法论上作出的重要贡献。

关于王光祈建立民族性国乐方法论的基本指导思想，就是"采取西洋科学方法，整理本族固有文化。"这是最早的、明确的对民族音乐学研究方法在理论上给以阐述。王光祈主张民族性国乐的创造，"初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面、尽可取自他人。"他所指的"利用西洋音乐的形式方法"，是指的"调式谱式乐器之类。"[20]采用西方音乐的某些形式来表现现代中国人的思想情感，从近现代音乐史的发展来看，是一种不可忽视的研究与创作方法，虽然它并不是唯一的方法，民族性国乐的创造若仅以此为准，当然是有其片面性的。但是，王光祈较早从理论上提出借鉴外来音乐形式及其科学方法，整理和建立具有中华民族"特色"的音乐，这个认识无论在理论上或实践上，无论在当时还是今天，都是有意义的。当然，限于王

光祈本人的音乐理论研究，他主要是吸取了西方的科学方法以研究，整理中国古代音乐，并未能解决和接触到音乐创造中如何用西方音乐形式来表现民族思想情感之一内容与形式的问题。另外，王光祈虽然立志于民族性国乐的建立，并在理论研究上确实作出了重要的贡献，但是，就象五四时期文学革命中对白话文的提倡，虽然有助于文学创作的大众化，但仍然不能解决文学作品如何反映人民大众的斗争生活、愿望这些内容一样，王光祈虽然提出建立民族性国乐的理想，其反映的却仍然是他片面强调音乐感化人心，从而达到改造社会的空想社会主义思想。因此，脱离中华民族的解放斗争事业去空谈“社会改革”，“民族文化复兴”，在当时，也不可能对民族音乐的真正发展，有什么实际意义，这是其具历史局限性的一面。

三、王光祈的音乐历史观——“音乐进化”论

王光祈的“音乐进化”论，建立在其历史进化的哲学思想上面。关于他所依据的历史进化思想，王光祈在《欧洲音乐进化论》中比较了四种不同的历史进化观时，赞同其中第四种“弧形前进说”，以此作为“音乐进化”论的哲学思想基础。其内容为：“此就亦以为人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进行的，而是时升时降，有如弧形，最后结果，终是前进。却或有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同，故我们亦不能认为循环。”王光祈并指出，“我对于音乐的进化，亦用第四种进化法则说明。”由此看来，王光祈的历史进化观是辩证法的发展观，是有其科学性的。

王光祈相信音乐进化。提倡“音乐进化论”，不是为了别的，其目的还是为了以此促进民族性国乐的建立与发展。当然，在具体做法上，他首先是借鉴欧洲音乐的发展来说明，中国音乐要发

展，就必须抛弃旧形式，采取新的形式，舍弃不能代表中国人传统美德（“礼乐”精神）的“浅陋冶荡之音”。所以，他致力于比较音乐学的研究，也是力图通过中西音乐的比较，吸取有益于中国音乐发展的新形式。首先，他认为西方音乐发展至今的水准，是“数千年来进化之结果”，“超过吾国旧有音乐百倍以上”，他主张吸取西方科学方法，以研究音乐，并“改造中国音乐师资”，促进音乐文化教育，推动民族音乐的发展。王光祈提出的借鉴西方音乐的先进形式，其立足点仍然是促进本国音乐的发展。因此，他强调，“中国人不懂西洋音乐，可也，不懂西洋音乐进化，则不可也。”甚而，“不懂西洋音乐进化，可也，不懂本国固有音乐，则不可也。”再进一步，懂本国 固有音乐，“而不能使其发扬光大则更不可也。”[4]这里反映王光祈对问题不同层次及其重要性的提示。它说明，王光祈讲音乐进化，并没有忽视最根本的出发点是什么。他心目中最至关重要的问题，就是民族性国乐的发扬光大；其次，要懂得“本国固有音乐”。因为没有这一条，发展民族音乐无从谈起；再其次，是要懂得“音乐进化”的规律，即树立音乐的进步在于其发展这样一个基本认识；而对西方音乐文化的了解，它只是作为一种音乐知识修养对音乐的研究创作起作用。毋容置疑，这样的认识，不仅在当时，既使在今天从事中国音乐文化发展的事业中，仍然可以从中得到许多深刻的启示。这是王光祈音乐思想可贵而富有价值之处。

其次，我们还要指出，王光祈的“音乐进化”论，其内在精神，即是一种创造的精神。进化在于创造；创造即是进化。他说过，“我们若是以现状为满足，则人类永远不会有进步。”“若是大家不想创造，只知因袭，那人类的进步便永远停止了。”[5]他也从生物学的“物竞天择适者生存”的角度，谈及“唯创造者才能适，才能生存。”“自然界的现象，社会的状况，都不是一成不变的，我们人类处于这种变幻无常的自然界及社会里头，当然在随时改进，

随时创造以适应环境，然后才能够生存，可见创造，是适于生存而唯一条件。”[39]这里，王光祈谈“进化”的中心，是“创造”，而“创造”不属于“生物进化”论的认识，由此看，王光祈只是借用“生物进化”论的语言，来阐明其社会进化的思想，他讲“进化”的主题，是要改革社会现状，故其“进化”的核心是“创造”。由此，王光祈形成了自己的“音乐进化”论思想。这其中怀有的一种进取精神，是应当肯定的，它甚至成为王光祈刻苦治学，致力于民族音乐文化的发展，并作出卓越贡献的动力。因此，完整地看待王光祈的“音乐进化”论，便可了解到，王光祈提出“音乐进化”，出发点在于发展民族性的国乐，唤起民族独立精神，达到改造社会的目的，在他那里，音乐的发展在于它的“进化”，而“进化”则在于创造。因此，王光祈的音乐历史观，是发展的，而非倒退的；是“进化”的，而非“复古”的。

王光祈的“音乐进化”思想，虽有其进步意义，但这与历史唯物主义的音乐发展观相比，其差距在于，他的注意力主要集中于音乐形式本身的进化，而对一定音乐风格及其形式的发展，首先是与音乐表现一定时代人们的思想情感内容这一社会需求相联系，缺乏深刻的认识。例如他就把欧洲音乐的发展看成是对音乐“美”的形式追求的结果，因此，当他的“音乐进化”思想接触到民族音乐发展的实际问题时，一方面，由于他对民族音乐深深扎根于生活的土壤及其久远的传统缺乏实际的体验与了解，故在谈到本国音乐的发展时，往往显得缺乏自信心；另一方面，他也看不到，民族文化的进步，首先在于民族的解放。在旧中国，离开了中国共产党领导下的全民族的革命斗争事业，民族音乐文化也不能获得真正的发展。这都使得王光祈不可能在理论上解决民族音乐文化发展方向问题。这也反映了王光祈音乐历史观的局限，尽管这点上我们是不能苛求于前人的。

四、王光祈的音乐社会观——“礼乐复兴”

王光祈的“礼乐复兴”思想，是其“少年中国”理想在音乐社会观方面的表现。他在1923年《欧洲音乐进化论》自序中说，“近年国内一般有识之人，渐渐知道从政治方面去求中国社会的进步；是已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。”他又接着说，“在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢。”他又继而认为，人类的精神除理智外，尚有感情意志，而这又是当时人们最“颓唐堕落”之处，而要根本扫除颓唐堕落的现象，“唤起中华民族的再兴”，就“只有这‘恢复民族特性’的一个方法。”这与其空想社会主义理想中强调以感化人心来改革社会的倾向是一致的。王光祈由此顺理成章地提出其“礼乐复兴”的主张。

王光祈说，“吾中华民族之精神，系基于礼乐。”又说，“古礼古乐之不适于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨。”由此看，王光祈所讲的“礼乐”，并不是指其传统意义上的固有形式，因为，这在王光祈的进化思想看来，旧形式是可以淘汰的东西，而“礼乐”的真正含义，则是指一种“千古不磨”的精神，即“中华民族性”。王光祈对其定义为“爱和平，善礼让，重情谊，轻名利，是也。”[39]并称其来自孔子之“礼乐”学说。由此联系到他的音乐理想，其民族性国乐所在发扬的，就正是符合此“礼乐”精神的民族感情与美德。

那么，王光祈提出“唤醒民族改良社会之道”在于“礼乐复兴”，是不是在宣扬封建复古呢？我们认为，王光祈并不是企图复古，宣扬封建伦理道德等级观念，而是借用古代传统思想资料，以孔子所提倡的“礼乐”之名，来宣传他本人特有的“礼乐”思想

之实。

我们知道，孔子是以“仁”作为其“礼乐”思想的中心支柱。在孔子那里，“仁”是其伦理道德的最高准则，其基本内容就是爱人，所谓“泛爱众而亲仁。”其具体方法是“己所不欲，勿施于人。”（当然，孔子是在“礼”所规定的等级制范围内去爱人，故孟子说“爱有差等”。）而“礼”，指的是奴隶制贵族尊卑等级次序，其作用是“正名”，即讲究等级名分，超越了等级名分的规定，就是“僭礼”。而“乐”，就是使“礼”的外在等级规范成为人的内心自觉的要求，并同人的情感活动联系在一起。当然，这种情感是以“孝悌”“亲仁”等“仁”的内容为基础的。所以，就孔子的“礼”、“乐”关系讲，“礼”（等级制）规范了“乐”的范围；“乐”只是给“礼”的等级关系披上层温情脉脉的面纱。而“礼乐”的实施，则植根于“仁”的内容；“礼乐”又是实现和达到“仁”的手段。这就是孔子所说“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”的完整含义。

而王光祈的“礼乐”思想，其核心却是“谐和”(Harmonic)。王光祈将“中华民族特性”定义为一种“谐和态度”，认为它“是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的”；同时，他也强调，“音乐要素是‘谐和’”,[illegible]“音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着它的影响，与它互相谐和起来。”[illegible]因而，王光祈是想以精神上的谐和与音乐自身谐和的统一来实现其“礼乐复兴”的理想。所以，谈到“礼”的内容，他说“礼也者，……所以指导吾人外面之行动者也。”关于“乐”的内容，他说，“乐也者，……所以调谐吾人内心之生活者也。”[illegible]统而言之，“‘礼’便是外面行动的一种节制，‘乐’便是内心生活的一种谐和。”但是，王光祈是以“谐和”作为其“礼乐”的支柱，故在内心的和谐（“乐”）与外部的行动（“礼”）产生矛盾时，王光祈不是如孔子那样是以“礼”明确规范了“乐”的范围，“乐”必须

从属于“礼”，而是认为，“假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不近人情，我们直可以掉头不顾。”用王光祈自己的话来说，所谓“礼”，“亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说，只算是‘乐’之一附带品。”[28]

由以上分析看，王光祈的“礼乐”思想与孔子的“礼乐”思想，其核心截然不同，一是“谐和”一为“仁”。就“礼”的内容讲，孔子讲的是君臣父子尊卑等级关系，后成为整个封建等级制的体现；而王光祈讲的“礼”只是现代社会中“官吏对于国家，个人对于社会”的一种社会关系准则。并且，就“礼”、“乐”的关系讲，孔子的“礼”规范着“乐”，而王光祈的“礼”，只算是“乐”的“附带品”。因此，王光祈的所谓“礼乐”思想，只是借用了古人的思想资料，以其概念的外壳而加进了自己的认识内容和作了新的解释，其思想仍属于“少年中国”理想的范畴，并无任何封建复古的意义。从王光祈的音乐理想看，他主张用西洋科学的研究办法，整理、创造新的民族音乐以适应时代潮流，有着“参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势”[29]的远大抱负。从他的音乐实践看，不管是研究古代音乐文化遗产、或作中西音乐的比较研究等等具体努力，都能说明他并不是复古的，这也是由他本人的音乐实践活动与成就所证实的。另外，从思想史发展的角度看，后人借用前人的思想资料加以改造，甚至赋予新的思想内容，是个基础规律。因为，人们总是在前人的成就基础上发展自己的认识的。而一个民族的思想史，更是在其长期发展中形成某些具有民族传统特色的思维形式，并给以不断发展。近代史上如蔡元培甚至说社会主义是中国古已有之的东西，认为儒家讲的“人不独亲其亲，不独子其子。使老有所终、壮有所用、幼有所长”矜寡孤独废疾者皆有所养，就是“各尽所能，各取所需”[30]的意义。萧友梅也谈到“音乐是由感情构成的艺术，假如没有

‘礼’来节制它，就很容易出轨的。所以自古提倡音乐的，必定把‘礼’一齐并举。”他还特别提到：“关于礼乐并重的理由，可参看礼记内的乐记篇。”[②]这些都表明他们也是借用古人的思想资料来阐述今人的认识的。据此，当然不能把这些也说成是封建复古主义的。

最后，有必要指出，区别了王光祈所提倡的“礼乐”与孔子“礼乐”思想的不同，并不是否认王光祈“礼乐”思想与儒家传统‘礼乐”思想的联系。例如，在强调音乐的社会教化作用上，王光祈正是继承和发扬了民族传统审美意识中应给予肯定的成份。这也恰恰说明，王光祈对传统“礼乐”思想是既有改造，也有继承，其目的是立足于现实，而不是重复古人的遗训。

五、王光祈的音乐美学思想

王光祈的音乐理想，是建立民族性的国乐。其具体实施的方法，就是将作为中华民族特性的“谐和态度”与陶冶人心的谐和音乐结合起来。王光祈认为，只要持着和谐的精神，对己，是身心的谐和；对自然，便向自然谐和；对着其他人类，便与其他人类谐和，而“所有我们人类自私自利明争暗夺的习性”，就都能被这谐和的态度“软化起来”。[㉘]由此看来，在王光祈那里，音乐自身的谐和作用与作为民族特性的谐和态度两者的统一，便构成他对理想的音乐美的认识。而这种谐和的精神与谐和的音乐的统一，也构成了他所钟情向往的最美的音乐境界。他曾这样热情歌颂道：

“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于中国音乐之业，盖亦犹昔日少年意大利党人之歌但丁之诗，壮罗马之美而已。”[㉙]。

从这里我们可以看出，王光祈理想中的音乐美，是有具体的

社会内容，即与其“少年中国”的理想联系在一起。当然，这里反映的与其说是王光祈对现实音乐美的追求，还不如说是他对理想音乐美的憧憬，更多地具有诗人热情的气质。在这段文字中，王光祈先直抒其胸怀，赋予其理想的音乐以灿烂的气势；继而以昆仑之巍峨起兴，表露他期望于中华民族音乐精神重新发扬光大的理想；他又以“少年意大利党人”在资产阶级革命中的壮美音乐比喻他追求的“少年中国”理想的音乐之业。在这一理想境界中，王光祈把音乐的谐和精神，视为民族性国乐的灵魂；把音乐自身的谐和作用，看成陶冶人的性情的手段，由此便构成了他对理想中音乐美的认识。

关于王光祈对理想中音乐美的认识与民族性国乐创作的关系，就象他在评述国歌的具体创作时提出的，认为国歌要“雅俗共赏，情智兼包”，其中音乐“及文学是属于情的方面”，“政治理想等等又属于智的方面”，照他本人的说法，即是“把‘感情’和‘理智’融合一炉”，达到“情”与“理”的统一。王光祈还进一步指出，就国歌词意论，“必须能表出‘民族特性’，与‘共同理想’”，就国歌音乐论，“调子组织必须合乎国民口味”，[⑧]亦是指音乐音调的民族性、民众化。这里所体现的，仍然是他对音乐的谐和精神与谐和音调的统一的审美认识，而其社会的审美价值就在于“激动国民感情，促进国民意识。”[⑨]

关于音乐审美的民族特性，王光祈所依据的是“各民族之生活习惯，思想信仰，即各有不同。其所表现于音乐之中者，亦复因而互异”这样一种带有反映论因素的认识倾向。就音乐审美特性而言，他比较欧洲音乐与中国音乐的不同审美特点，认为“西洋习惯性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美”，“西洋人性喜战斗，……颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图画诗歌之直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音。”他认为：“东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵。”

"中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔懦祥和，令人闻之，立生息戈之意。"[9]这里的论述，虽然有简单、偏颇之处，但是，他提出西方美学中"壮美"、"优美"之审美范畴与中国美学中"恬淡、清逸"之审美范畴的对比，较早地开始了这种东西方审美特征上的比较研究，仍是有一定意义的。

王光祈在其博士论文《论中国古典歌剧》中，也接触到戏曲音乐美学中的一些问题。例如他把中国古典戏曲音乐称为"声韵音乐"，即把"音乐建立在唱词的声韵之上"视为其特点。他的根据是，"因为中国歌曲由于其单个字的声调就足以表现出一种旋律线的形式。"并且，他还结合曲调与语言四声的关系去阐述了这一认识。王光祈从音乐音调与语言声调的关系这一角度，试图说明中国戏曲音乐美学的某些特点，主要是从中国传统戏曲音乐与西方歌剧音乐的比较中得出的结论。当然，就戏曲音乐的创作讲，它并非是"只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了"，它除了语言韵律的问题，还有音乐音调自身发展规律的问题。就此看，"声韵音乐"这一概念尽管在比较的意义上有一定的说明作用，但若以此来说明戏曲音乐的全部特征，是不恰当的。在这点上，王光祈也是有所认识的。例如，他以昆曲《长生殿》的音乐为例，说明"从音乐上说，旋律的创作……指的不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容"，即"准确地谱写了与这种情绪（文中指杨贵妃的疑虑情绪——注）相符的乐曲"。这说明，在戏曲音乐的词曲关系上，王光祈还是尊重音乐自身的创作规律，即把握了音乐作曲创作的本质在于把握和表现具一定思想情感的人物的情绪这一基本规律。这些可说明，王光祈较早地对我国戏曲音乐美学问题作了一些有意义的探索，这也是他多年来研究戏曲音乐的成果之一。

结　语

王光祈从五四时期的社会活动家转向音乐学的研究，成为我国近代第一位卓有成就的音乐学家。在思想上，对王光祈行动起指导作用的，正是其终生坚信不移的“少年中国”理想，它具有空想社会主义的基本思想特征。从他的社会活动看，尽管其改良活动无可避免地失败了，但他并未躲进“象牙塔”，走上为艺术而艺术的道路，而是仍然寻找社会改革的道路，这正反映了五四时期进步知识分子富有强烈的社会责任感的积极进取精神。王光祈一生的社会活动（包括其后半生倾注全力的音乐实践活动），证实他不愧为是反帝反封建的资产阶级民主革命行列中的进步人物之一。从他的音乐研究看，他为了实现建立民族性国乐的音乐理想，付出了全部心血和努力。特别是他对古代音乐史、古代乐律学及东西方音乐比较的研究，甚至包括对建立民族性国乐的种种具体想法，都是怀着一种严谨的学者治学精神，以非常认真、科学的态度去对待，这也使得他在这方面的认识，要比同时代的音乐家深入得多。因此，对于王光祈音乐研究中取得的成就，我们应当给予充分的肯定。当然，正象我们前面已分析到的，王光祈的音乐思想由于受到“少年中国”理想及其空想社会主义思想的局限与制约，因而在某些方面表现了内在的矛盾性。例如，他强调音乐的社会作用，积极提倡建立民族性国乐，希望复兴中华民族的音乐文化并在实际研究中取得了重要的成绩，有其积极意义的一面；但是，他终究是以空想社会主义的改良活动来代替社会的变革，过份夸大了音乐对人心的作用，企图由改变人心来达到改造社会的目的，表明了其空想社会主义思想是建立在唯心主义基础上的。另外，从王光祈的社会政治思想看，这种矛盾性也相当突出。例如，对于旧中国军阀的黑暗统治与帝国主义列强对中国侵

略，他是持有激烈的抗争态度的，他在“少年中国学会”中提倡“奋斗”精神也是积极进取的；但是他囿于空想社会主义的局限，企图以社会文化改革代替政治改革，幻想以“谐和”精神来感化人心，改革社会，以致后来对国内革命形势的发展认识不清而说了错话。当然，就造成这种思想的原因讲，是由于他一方面对当时黑暗政治非常不满；一方面却又看不到领导社会革命的物质力量，即由马克思主义思想武装的中国无产阶级及其政党——中国共产党，因而只能强调主观意志的作用，寄希望于由改变人心来改造社会。不过，也应看到，王光祈后期在对待帝国主义侵略的态度上，亦是主张“彼以‘武备势力’侵来，我亦只能以‘武备势力’相抗。”九·一八事变后，他花了相当精力译著《国防丛书》五本，交付国内出版，直接为抗战服务。这同他曾提出以“谐和态度”来软化“征服态度”的思想相比，是前进了一大步。这与其爱国主义思想是一致的。总之，我们在评价王光祈时所遇到的问题的复杂性，从某种角度讲，正是王光祈所处时代复杂性的反映。因此，对王光祈的全面评价，需要深入把握住五四时期到三十年代的动荡局势，对他的历史发展从各个方面作深入的研究、分析，然后才能得出比较公允的、准确的结论。我们相信，总结王光祈的音乐思想及其音乐学研究成果，对于我们今天发展社会主义音乐文化事业，是会起到借鉴和促进作用的。

1984年5月
北　京

〔注〕

①岸边成雄《比较音乐学的业绩与方法》

②《中国音乐史》自序

③《少年中国学会会务报告》第三期

④《少年中国》一卷一期。《全会通告》
⑤《少年中国学会规约》
⑥《本会征求会员之标准》
⑦⑨《致少年中国学会同志书》，载《王光祈旅德存稿》
⑧周太玄《关于参加发起少年中国学会的回忆》
⑩《工读互助团》
⑪《少年中国运动》序言
⑫⑬⑭⑯⑱⑲㉓㉖㉘㉙㉜《欧洲音乐进化论》
⑮《翻译琴谱之研究》（一）导言
⑰⑳《德国人之音乐生活》（之一）
㉑㉗㉟《德国人之音乐生活》（之二）
㉒《动的训练》，载《王光祈旅德存稿》
㉓《'少年中国'之创造》，《少年中国》一卷二期
㉕㉝《东西乐制之研究》自序
㉚蔡元培《克卡朴氏社会主义史序》
㉛萧友梅《为甚么音乐在中国不为一般人重视》
㉞㉟《各国国歌之评述》，第一编
（备注：未署名之书目均为王光祈文稿）

王光祈为什么要改学音乐？

中国音协四川分会　方惠生
四川音乐学院　朱　舟

五四时期重要的社会活动家王光祈（1892－1936），在几经人世沧桑之后，转而从事音乐研究，自1923年在德国正式改学音乐起，直至1936年病逝于波恩的十来年间，先后写出音乐专著和论文不下五十余种，中外刊行，影响深远，为开拓我国音乐理论学科，做出了不可磨灭的贡献。而王光祈也成为国际国内知名的音乐学家，至今为人们所称道。

王光祈为什么三十多岁了改学音乐？是什么样的精神力量支持他如此奋发苦干？到底他致力于音乐事业的动机与目的是什么？这是值得我们探讨的一个课题。

人到中年才改学音乐，并把音乐当作毕生的事业，当然有其多方面的原因。王光祈幼小时候所受的环境熏陶，自然是一个重要的因素。这种熏陶，还不只是耳闻心领一些音乐调子，或是他自己也能吹箫弹琴，喜欢川剧围鼓之类的外表现象，而是包括着他和身世、家庭、与其所受的教育等诸方面的潜移默化的影响。人们知道，王光祈出身封建书香门第，承袭着祖辈的文化积累，虽然家道中落、境遇坎坷，但从启蒙即能勤奋苦读，多读那些千百年来流传下来的儒家经典，也就自然受到儒家学说的洗礼，尤其是受到儒家学说中重要的组成部分——礼乐观的影响。他直言不讳地说，他“是孔子的信徒。”[①]又曾多次说过“孔子学说，是全部

筑于音乐之上"[32]之类的话，足见儒家礼乐观在他思想上所占有的重要地位。这种传统的礼乐观念，可以说几乎贯穿着他的一生。

他在十六岁时，考入成都高等学堂附设的中学堂丙班，校长倡导新学，教师中也不乏社会名流。在同窗学友中，有许多都是思想活跃、爱做学问、关心天下大事的人。诸如李劼人、周太玄、魏时珍、郭沫若、曾琦、李璜、郭有守等，皆为他的至交。他们"颇有书生谈兵之习"[33]，议论古今，探索将来，各自都有理想和抱负。不久，辛亥革命爆发，青年的王光祈，又接受了资产阶级民主革命的进步思想，并受到蜀中俊杰邹容、彭家珍等革命先行者爱国民主精神鼓舞，这在他原来的思想中又增添了不少新的成分。接着，他中学毕业，考入北京中国大学学习法律，读书愈多，见识更广。这时，他又结识了陈独秀、李大钊等先进知识分子，互为影响，而王光祈的思想也日渐成熟，他一面读书，一面接触社会生活。

环球起风雷，十月革命的炮声，给中国送来了马克思列宁主义。王光祈对于马克思学说是这样认识的："觉得他在理论上的根据甚为圆满；但是他在实际上的效力究竟如何，我们总不十分清楚。直到我来欧洲以后，看见欧洲工业发达的情形，工人运动的状况，然后更觉得马克思学说亲切有味。"[34]这段话虽是在他赴欧后才说的，但仍不难看出，他对马克思列宁主义是能接受的，也是相信的，是以在马列主义刚刚传到我国时，即能和陈独秀、李大钊等人在当时宣传革命的刊物《每周评论》上发表重要的政治文章，赞美十月社会主义革命。与此同时，他还与李大钊、周太玄、陈淯、张尚龄、雷宝菁、曾琦等发起组织旨在"振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气"[35]的社团"少年中国学会"，使一批思想敏锐的知识分子，在时代风云的吹卷下，积极投身到伟大的五四新文化运动和民主爱国的洪流中来。1919年7月1日，"少年中国学会"在北京正式成立，王光祈被选为主

要负责人之一，他们赓即按照学会的纲领投身于社会改革的各种活动。

在此前后，正值旧民主主义革命向新民主主义革命过渡时期，反帝反封建和倡导宣传科学、民主的思想是这一时期新思想的热潮。王光祈在这段时间不断接触到多种多样的社会学说与新知识，而对他影响较深的，有圣西门、欧文、傅立叶的空想社会主义，克鲁泡特金的互助论及无政府主义，托尔斯泰的泛劳动主义，武者小路的新村主义等，但他同时也接触到一些马克思主的理论。对于这么多样的主义、学说，究竟哪种好，哪种最合自己的国情，王光祈却似站在蛛网路口，找寻出处；又或准备将某些学说合并或改良修正，力图“创造一个适于中国之‘时与地’的主义。”⑥亦即他要根据他所认为的当时的国情，“创造一种基于农业的社会主义。”⑦于是，他不说空话，身体力行，以实干的精神，首先在北京办起了他们梦寐以求的乌托邦的最初的组织形式——“工读互助团”。其宗旨是“本互助的精神，实行半工半读。”⑧不分男女，均可入团。每日工作、学习、娱乐的时数都有规定，工作所得归团体公有，团员所必需的生活费用由团体供给，“总之工读互助团的理想，便是：‘人人作工，人人读书，各尽所能，各取所需。”⑨甚至“我们以后的生活便是：‘日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力——政府——于我何有哉”⑩的样子。这真象一个没有压迫，没有剥削，只有幸福，只有美满的世外桃源，而能否行得通呢？经过几个月时间的检验，就已得到否定的回答，主观的动机与客观效果大相径庭，这便是王光祈所接受并在实践中碰壁的空想社会主义理想。

上段所述的这些，都是关于王光祈的一些思想、意识以及一些社会活动的经历，似乎与本文所在说的从事音乐事业没有什么直接的关系。其实，不但不是无关，而且正是由于有了这些挫折乃至从中取得的教训，再加之当时其他主、客观上的条件、因素，

才使得他不得不改弦更张，转向艺术领域，开始对音乐理论进行研究。

在“工读互助团”解体后，刚成立不到一年的“少年中国学会”又逐渐分化，大家各有各的认识，各找各的主义。在思想倾向上有左的，也有右的；而王光祈则居乎其中，只在有时候，喊“勿党同伐异。”[31]继而“少年中国学会”内部矛盾日渐加深，难以调和，他想避开冲突现场，认为“从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。”[32]同时，他又提出“在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。”[33]而对于文化运动，他则主张要多搞陶铸感情、培养民族精神的艺术，如雕刻、绘画、音乐之类，“因民族精神一事，非片面的理智发达，或片面的物质美满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导方可。”[34]从以上情况看来，这些都属于“声音之道与政通”[35]的意识，自应是促使他专门去从事音乐研究——但实际上也是社会政治活动的一个原因。

“直行终有路，何必计枯荣！”[36]王光祈怀着忧国忧民的心情出国去了。他要寻找新的理论，学习新的知识，竭力想从社会学方面去伸展他的抱负。赴德后，他始学政治经济，而众所周知，德国是一个音乐艺术极为发达的国家，国民“以至于非有音乐不能生活的境地”[37]，无论在表演、理论、教育等方面，既普及，又提高，知音懂乐之人随处可见。这些引人注目的事物，使他甚为感动，旋即以《德国人之音乐生活》为题，连续写了十篇通讯寄回祖国，在《申报》发表。也许就在这个时候，他已明确地产生了改学音乐的念头，因为他已肯定了音乐艺术所具有的社会性，要用音乐艺术来实现他那“少年中国”灿然涌现的愿望。

当然，凡重要的思想、行为的转变，并不是单一线条的。政治上的挫折，德国音乐环境的影响等，只不过是促使他改学音乐的一些客观原因。而这里需要强调提出的，是王光祈从小就在心头扎根的我们中华民族传统的礼乐观，在这一特定的时期和环境的刺激下，又被触动而爆发了。这种礼乐观对王光祈产生了莫大的感召力，而同时也应是他致力于音乐事业的精神支柱。

礼是道德，乐是艺术。礼乐之邦体现了我国五千年灿烂的文明；礼乐观念是我国人民世代承续的传统美德。王光祈所接受的礼乐观，更多的是我国传统道德观、艺术观中的精华部分。他在《音乐与人生》一文中，开宗明义地声称：“‘礼乐之邦’四字，是从前中国人用来表示自己文化所以别于其他野蛮民族的。”[17]他更鲜明地指出：“礼乐不兴，则国必亡（古礼乐之不适于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨）。吾中华民族之精神，系基于礼乐。”[18]，由此可见，王光祈所讲的“礼”，即是他那颗热爱“少年中国”——振兴中华之心；他所说的乐，自然应是“乐者，德之华也”[19]（音乐是道德的花朵）的艺术；而这种具有新内涵的礼乐观以及礼乐二者相辅相成所产生的社会作用，他自然也是十分重视的。他又曾多次说过：“音乐为人类生活、思想、感情之表现。”[20]“音乐即是畅舒感情的唯一利器”[21]，“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上”[22]等话，说明了他对音乐的本质和功能，都有明确的认识；甚至他还说过头了一点——也许是对人们的警句吧：“凡有了‘国乐’的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。”[23]从他的这些关于礼乐方面的意识来看，他之要在此时从事音乐的思想，已经是可见端倪的了。

还有，也是他非常愤慨的，由于旧中国社会的落后，“对于先民文化，不能发扬光大，反把一个‘礼乐之邦’，弄成一种‘无乐

之国'。"[32]岂止如此无声无息，竟连"时人关于中乐之著作，实以西儒所撰者，远较国人自著者为多，为精。"[33]那些"西洋'汉学家'，对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理，云云。"[34]这简直是一种奇耻大辱，王光祈再也按捺不住了，他义正辞严地指出："欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。"[35]这些充满民族意识、民族尊严的言语，发扬蹈厉，激起了千万黄帝子孙心弦的共鸣。他更抖擞精神，振臂高呼："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之'少年中国'，灿然涌现于吾人之前。"[36]是的，就是因为这些缘故，王光祈"慨然有志于中国音乐之业！"[37]

写到这里，毋庸赘言，王光祈为什么要致力于音乐事业的动机和目的，已经是十分清楚的了。如果还要补充的话，那就是：无论他搞音乐也好，搞政治也好，其最终的愿望都是想实现"少年中国"，振兴中华。因之可以这样说，王光祈是一个有政治责任感的人，王光祈之所以要毅然从事音乐事业，其思想正是基于他的的民族自豪精神和一颗热爱祖国的心。

1984. 6. 完稿

〔注〕

①王光祈《论中国古典歌剧·附录（二）：我的简历》。

②⑫⑬王光祈《欧洲音乐进化论·自序》。

③王光祈《旅德存稿·自序》。

④⑥⑦王光祈《读了社会主义者傅立叶学说后的感想》。

⑤参见《五四时期的社团（一）·少年中国学会·本会发起之旨趣及其经过情形》。

⑧⑨L 王光祈《工读互助团》，原载《少年中国》一卷七期，1920 年 1 月 15 日，见《五四时期的社团》(二)。

⑪王光祈《教育家对于中国现状应有之三大觉悟》。

⑭㉖㉗王光祈《中国音乐史·自序》。

⑮《乐记·乐本》。

⑯王光祈诗句，见《追悼王光祈先生专刊》，1936 年 4 月 19 日，成都。

⑰王光祈《德国国民学校与唱歌·国民学校唱歌概论》。

⑱见《北新活页文选》第 2259 页，著作及印刷时间不详。

⑲王光祈《德国人之音乐生活·德国音乐与中国》。

⑳《乐记·乐言》。

㉑王光祈《东方民族之音乐·概论》。

㉒㉔王光祈《欧洲音乐进化论·欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题》。

㉓㉕王光祈《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》。

㉘㉙㉚王光祈《东西乐制之研究·自序》。

王光祈的音乐史学方法和学风

中国音乐学院 冯文慈

我国近代音乐学的开拓者王光祈（1892—1936），其学术成就主要是他在德国完成的二十种左右的音乐学专著，其中1931年完成、1934年出版、以古代音乐为主的《中国音乐史》占有重要地位。王光祈是进行了若干专题研究之后，才动手撰写《中国音乐史》的。他在1924年完成的《东西乐制之研究》和次年完成的《东方民族之音乐》也甚为重要，它们同中国音乐史的关系相当密切。本文拟就其中国音乐史的治学方法和学风方面，谈谈对于今天的启示。在论述正题之前，先简要说明一下以下三个问题：王光祈为什么要研究中国音乐史，他是不是个孔门的复古派，以及对他重新评价的必要性。

五四时期，风雨飘摇中的祖国好象即将度过漫长的黑夜，开始看见了曙光。一批爱国青年，为了挽救祖国的危亡，大声疾呼，提出了各式各样改造社会的途径和方案。这一时期的王光祈，风姿奕奕，血气过人。他一方面以文笔积极投入五四运动，另一方面又于1919年7月举起了“少年中国学会”的旗帜，随后又组织起“工读互助团”这种带有空想社会主义性质的小团体。王光祈，不愧是五四时期爱国主义先驱者之一。

飞速的历史车轮，检验着各种组织派别、各种人物的观点和主张。本来在思想倾向和政治主张方面就并不一致的“少年中国

学会”分化了，“工读互助团”也解体了。1920年，王光祈离国赴德，从1923年起专攻音乐，直到1936年逝世，在音乐学领域取得了卓越的成就。

王光祈到德国以后，鉴于国内空想社会主义试验活动的失败，便转向音乐学研究。他认为：要想复兴中华民族，必先改造人心，而改造人心，又非用孔子的礼乐精神——和谐主义不可（《欧洲音乐进化论》自序）。具体说来，他希望中国音乐史的研究有助于创造充满和谐精神和民族性的“国乐”。王光祈正是为了达到这一目标，以实现“少年中国”的理想，才奋力研究中国音乐史的。这样，王光祈的空想社会主义理想，在思想上就点染上了儒学色彩，政治上又通向了回避阶级斗争的改良主义之路。无可讳言，王光祈没有能够跟上时代前进的步伐，历史唯心论绊住了他的腿脚。

但是，历史人物的功过常常是复杂的，言和行的关系也常常是复杂的。处于历史转折时期的王光祈，也表现出这种复杂性。王光祈曾自称是“孔子的信徒”（《论中国古典歌剧》中译文，附录二）。他在出国后的论著中，又曾表示十分赞同孔子的礼乐思想，那么，他是不是个孔门的复古派？他的这种言论和他的音乐学实践总体又是一种什么样的关系？古语有云：“听其言而观其行”——一个人的实践是检验其言论的尺子。这里想指出的，不是言行不一的伪善，而是那种实践的客观意义高于主观认识水平的历史现象。而且，还有一层，语言虽说是思想的直接现实，但是由于语汇具有相当稳定的继承性，相同的语汇外壳往往又可以表达着内涵相异的概念。孔子的礼乐观，对于王光祈来说，不过象是他幻想中的一顶皇冠。在理论上，他把孔子的礼乐观重新加以解释，认为礼从属于乐，并且乐的实质又是所谓“谐和精神”。同时在实践上，他并未因此就固守那些据说是尚能代表孔子礼乐精神的“中和韶乐”之类，他也没有因此就宣扬历史上不乏先例的“闭关复古、盲目排外”的主张。相反，在五四新文化运动倡导的科学精

神的鼓舞下，为了振奋中华民族，他在实践上努力吸收欧洲音乐学特别是比较音乐学的先进成果，以它作为工具，悉心地整理祖国音乐文化遗产，使之重放光辉。他的音乐学研究实践，为传统音乐理论这所虽有宝藏却闭塞沉闷的宫殿，打开了门窗，送进了一股清新的空气。这样，就使得他的音乐学论著水平，大大超过了清末以来伴随学堂乐歌输入的欧洲一般音乐理论知识，也超过了他的同代人在这一方面的贡献。他的音乐学著述实践，实际上是五四时期民主、科学进步潮流的一个组成部分，而不是复古主义逆流的组成部分。当我们今天为振兴中华而回顾祖国音乐文化遗产时，就尤其会想到王光祈的业绩。

王光祈去世后，直到建国前，那是一个遍地烽烟、戎马倥偬的年代。他积劳成疾，不幸早逝，虽然引起故人们的悲伤和惋惜，然而在学术贡献方面却是知音不多。总的看，这一时期在学术上对王光祈的评价不但寥寥，而且往往缺乏应有的深度。建国后直到十年动乱前，有些论著和教材对他做了有益的学术评价，但由于历史的原因，思路上的偏颇又常常造成政治上对他的苛求，因而冲淡了学术上对他的肯定。这种影响甚至绵延至今。我们今天既不赞成对王光祈本身的苛求，也不必对于历史造成的偏颇求全责备。至于十年动乱中对于王光祈的全盘否定，乃是荒谬地全盘否定历史文化遗产的一部分，众所周知，不必赘述。总之，对于王光祈这位历史人物，今天仍需要我们为他擦拭历史的灰尘，重新认识。近三四年来业已开始的对王光祈的重新评价，以及这次王光祈研究学术讨论会，正体现了这种“拨乱反正”的历史要求。

王光祈是三十余岁才开始专攻音乐学的，而不到44岁就不幸赍志而没。他在如此短暂的一生里，音乐学著作迭出，虽然和他深厚的古今中外文化素养有关，也和他锲而不舍的治学毅力有关，但是治学方法和与之相联系的学风的因素，也是他取得成就十分重要的原因。这里，仅从这一方面在中国音乐史领域的体现，谈

谈自己肤浅的认识。

一、王光祈是从世界音乐史、文化史乃至史前史的广阔视野，在进化中来观察中国音乐史的，在比较中来观察中国音乐史的。

王光祈严格地区分了传说和史实的界限，这就拨开了过去旧史学中常常弥漫着的传说与史实不分的复古迷雾。例如，他不相信音乐起源于“伏羲女娲之荒唐故事”（《西洋音乐史纲要》卷上第 4 页）；他也不相信受黄帝之命造律的伶伦；“听凤凰之鸣”，一次完成十二律之举。他提出由五律增为六律、七律以至十二律之说（《中国音乐史》上册第 7 页、第 9 页。以下引用本书只注册、页）。又如《尚书·益稷》中关于“击石拊石，百兽率舞”的记载，向来为儒学所津津乐道，用它来作为赞颂“唐虞盛世”的根据，而王光祈从史前史的科学知识判断，这一记载倒是带有“几分‘石器时代’人类的本色”（上册第 6 页）。这样就揭示了这条传说色彩的史料的合理内涵。据我了解，王光祈是做出这项科学解释的第一人。

王光祈对待历史文献的态度是严肃的，方法是科学的，严格的。是重要史实，就承认；该批判，再批判。不因其在今天看来荒谬而认为不屑一提，或马虎了事。例如，他一方面承认“初民思想，不能超出阴阳五行等迷信”“是一种事实”，同时又严格地批判了把律学附会阴阳五行的历史现象（上册第 7 页）。

上述的某些论点，在我们今天可能是人所熟知，众所公认，但在三十年代王光祈立说之始，却是颇需要一些胆识。把他的这些论点放在我国近代音乐史学史的河流中做些比较，就不难了解这一点。

王光祈所处的时代，我国有些学者唯西方马首是瞻，人步亦步，人趋亦趋。王光祈虽身在西方受业，却能独立思考，当从则从，当弃则弃。例如，他批驳了西方学者所说的“中国乐制，系从希腊学来”这种影响相当广泛的看法。他在一定条件下提到过

"文化一元论"，但却并不是无条件的崇奉这种学说或是"欧洲音乐文化中心论"（上册第9页、第5页）。他在《东方民族之音乐》中提到的世界三大乐系——中国乐系、希腊乐系、波斯阿拉伯乐系，就是明证。王光祈着眼于世界音乐历史发展在乐制方面形成的特点，指出了这一基本上符合历史和现实的乐系划分，不仅对于当时我国乃至东方的比较音乐学的发展起着推动作用，而且在今天民族音乐学的研究方面，仍然有着重要的学术价值。同时，它在增强民族音乐文化自信心，扫除对西方音乐文化卑躬屈膝的心理方面，也有着筚路蓝缕的功绩。

二、王光祈吸收了欧洲律学研究的科学成果，整理、解释我国丰富的律学遗产，使之重放光辉。在律学的根据方面，王光祈认为"实物"重于"典籍"，"典籍"又重于"类推"。这个精辟的见解，一再为我国近年来出土的古代音乐文物所证实。

王光祈以其丰富的古代文献知识，系统地检阅了我国有关律制的典籍。例如，他把到东汉为止的早期律制记载，加以先后排比，校勘，重新以近代方法计算，分析，然后才得出"十二律相生之法其时代愈后者，其解释亦愈为明瞭详确"的结论（上册第33页）。他为科学地系统地整理我国丰富的律学遗产开辟了途径。他首次介绍了日本学者田边尚雄、德国学者H. 里曼和英国学者A. J. 埃里斯的三种不同的音程值计算法。他论述了管律、弦律的原则不同（上册第40页），以及管长的"改正原则"（上册第49页），等等。

王光祈十分重视律学研究中的实验方法，这一点对于我国律学研究后来的发展有着良好影响。在对待十二平均律和非十二平均律的利弊方面，王光祈也做了历史的、比较中肯的分析，迥然不同于那种片面强调十二平均律的长处，甚至认为只有十二平均律才所谓"科学"的肤浅之见（上册第99页）。这一点在今天仍未失其现实意义。

有一种意见认为，律学部分在王光祈的《中国音乐史》中所占比例太大，他的叙述不过是从历史中拣取糟粕。这是一种不符合实际、不公允的看法。本来，作为探讨音乐思维基础的乐学、律学，在音乐史中受到重视，是无可非议的；比例大了些，也并非是什么原则问题。比例和体例方面值得探讨之处，要从当时整个中国音乐史学的发展状况和王光祈所处条件两方面分析其局限性。从历史的观点来看待这种历史现象，是不宜对王光祈呵责相求的。从王光祈整理我国乐学律学遗产来说，可以肯定，是功不可没的。

三、对于历史文献中难解之谜，王光祈是一个勇于并善于发挥探索性思维的学者。在我国古代音乐史领域里，有些关于乐学的文献记载相当重要，但或由于语焉不详，或由于时过境迁，或由于曾经他人转述，或由于有关记载散佚等等原因，所以理解起来十分困难。王光祈在态度上没有回避这些困难，而是正视它们，不避艰苦，不怕失误，在方法上则是发挥探索性思维的积极作用，提出假说，其中也包括了借助于比较音乐学的方法。今举出以下七项为例：

1. 对《国语·周语下》里伶州鸠关于“金尚羽”等语的解释，王光祈提出：“只‘宫角羽’三音，系有一定的假想”（上册第18页）。这在今天已经可以从西周“中义钟”、“柞钟”等等编钟（多八件一套）得到例证。黄翔鹏同志曾对西周编钟的音程构成特点论述说：“到目前为止，所有已知测音资料的西周钟，毫无例外地都和上列两例（指“中义钟”、“柞钟”——引者注）相同：以最大的第一、第二两钟构成羽——宫关系，其后则按每两钟一组构成角——羽关系成八度地向上翻。”（《音乐论丛》[30]〔1980.1.〕，第128页）王光祈当时根本不可能了解到几十年后出土编钟的测音结果，但是探索性思维的力量使他提出了有意义的假设。

2. 对于《左传》、《孟子》和《尚书》等所载“六律”，提出是

六声音阶的解释（上册第19页）。

3. 对于《战国策》中“引商刻羽，杂以清角流徵”的记载，提出是高半音的解释（上册第22页）。

4. 对于《史记·刺客列传》中“变徵之声”、“羽声”的记载，提出是调式的解释（上册第104页）。

5. 对于《隋书·音乐志中》所载苏祗婆胡琵琶乐制，结合阿拉伯琵琶乐制提出了解释（上册第109页）；并对我国某种音阶中存在着的3/4音，提出源出波斯阿拉伯乐系的理论上的解释（《东方民族之音乐》上编（一））。

6. 对于《宋史·乐志》所载蔡元定燕乐七声高下作出了解释，提出了“四变”指古律仲吕、“七闰”指古律无射的解释（上册第122－127页）。王光祈说，他在探求过程中“固亦尝费去无限脑力也。”这会是真实的，是令人悲摧动容的肺腑之言。他又指出，姜夔将燕乐之宫调式呼为雅乐之商调式，乃“不过在‘燕乐身上’穿以一件‘雅乐衣裳’而已”（上册第158页）。这种不为表面现象所惑、区别名实的方法，今后仍然将会对众说纷纭的历史宫调问题，不断产生新的启示。

7. 对北宋沈括关于“偏杀”、“侧杀”、“寄杀”、“元杀”的叙述作出了解释（上册第168页）。

以上所举七例探索性解释，大多为王光祈首次提出。我理解，这其中特别是关于苏祗婆胡琵琶乐制、3/4音的来源和蔡元定燕乐七声高下三项探索，对于揭明我国乐制、律制发展历史上的一些关键问题，具有十分重大的意义。王光祈的这些看法，固然今天也难以确认均无讹误，这些乐学律学方面尖端性难题今天仍在进行着不同理解的探讨，但是王光祈这种勇于提出创见的精神无疑是值得肯定的，其探索性思维方法也无疑是值得我们学习的。我赞成这样的说法：假如一个学者提出了十个创见，哪怕只有三个被实践证明为正确，就会推动我们的学术水平提高；其余的七个

难以结论，不完全对，甚至错了，也可以再由他人来继续完成或纠正。这样，总要比回避困难或不担风险的十个平庸之见好得多。

我以为，我们应该深刻体会，王光祈在生前运用上述一些治史方法，不仅自己首先要进行艰苦的学习，而且还要在思想上经历许多克服传统旧法的艰辛。他的学风就是在这一过程中逐步形成的。正如他的自述自画，他是个“笨”人，是个“不识时务”的人，他的学术研究“不问其‘烫手’与否”，而是“以九牛二虎之力从事”，“焦头烂额，死而无悔”（《西洋音乐史纲要》“提纲挈领”）。王光祈早年在其《夔州杂诗》中曾经写道：“直行终有路，何必计枯荣!”正是这种“直行”的一派正气，贯彻在他一生的学术研究中，至今仍然使我们仰慕不已！

王光祈曾说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。”（《东西乐制之研究》自序）今天，祖国的河山光辉壮丽，人民的步伐雄健豪迈，自然并非是经历了王光祈所梦想的“少年中国”的途径实现的，但是他的爱国主义热忱，他的严肃的学风，他的科学而富于探索性的方法，仍然会给予我们许多有益的启示。

历史上任何先进的人物都不免其历史的局限性，王光祈自然也不例外。从音乐学方面来说，造成其局限的最大原因则是对于民族民间音乐的实际缺乏广阔的了解。这种广阔的了解，对于五四时期到三十年代从事音乐学的知识分子来说，即或是未离乡土，也是相当难以办到的事；对于一个在异国成熟而又一贯努力关注民族音乐实际的音乐学家，我们就更不应该苛求。作为音乐史家的王光祈，曾把这一学科的水平提到一个新阶段。他十分重视音乐史中的进化现象，在思想上却并没有达到唯物史观的高度。但是由于他具有音乐艺术是人类生活的表现，并和经济、政治、哲学、宗教以及其它姐妹文艺密切相关这样一种朴素的直观的唯物

论观点，同时又具有相当丰富的历史学、史前学、哲学、物理学、文化艺术史等等学科的知识，这样就有助于他克服缺乏唯物史观的弱点，在中国音乐史学领域取得了历史性的卓越成就，给我们留下了具有深刻启示力量的论著遗产。

（*1984*年*6*月修改稿）

试评王光祈关于音乐本质和社会功能的论述

四川音乐学院　韩立文　毕　兴

近若干年来，在欧洲兴起了一门新的学科，即音乐社会学。它是从社会学角度，采用社会学的方法，研究音乐现象同其他社会现象的关系，探讨音乐家及其作品同社会历史状况的有机联系等等。音乐社会学家认为，音乐是一门社会性的艺术，具有感人的社会功能，是社会交往的有力工具，它对广大听众能够产生巨大的、直接的心理和感情上的影响。

我国现代音乐史上，在欧洲获得博士学位的著名音乐学家王光祈（1892—1936），也是一位在音乐社会学这一新的学科领域中努力进行探索性开拓工作的理论家。王光祈在其音乐论著中，十分注重音乐在社会生活中的地位和作用。在他的有关论述中，尽管还掺杂着一些唯心史观的错误，但确实存在着不少深刻的认识和精辟的见解，值得我们总结和借鉴。

一、注重将音乐放在“整个的时代背景”中去研究

王光祈首先强调音乐是“人类生活的表现”[①]是“社会生活的反映”。[②]肯定了音乐来源于人类社会生活，是客观现实的反映这样一个根本道理。当时，对于这样一个涉及音乐本质的重要问题，曾出现过各种相反的议论。这些议论的基本共同点，即脱离了人

们的社会实践，否认人类社会生活是音乐的源泉。在西欧颇有影响的十九世纪德国哲学家叔本华认为："音乐是跟有形世界完全独立的，完全无视有形世界的，即使没有世界也能够在某一形式上存在；这是别种艺术所不及的地方"。[③]奥国音乐美学家汉斯立克也说过："音乐的内容——即运动着形式"。[④]他们认为音乐与客观存在的实际生活没有关联，音乐的内容就是音乐本身，从而否定音乐的社会内容和社会作用。在我国也有一些音乐家曾认为音乐是与人类生活无关的抽象而神秘的东西。他们宣扬什么"音乐的本质是抽象的几个音，根本不描写事象"；"真正艺术启示我们的，决不是我们所生活着的现实世界"以至公然宣称"音乐是上界的语言"等等，否认音乐的社会性，把它说成是与世脱离的独立自在的孤立现象。这些说法，正是直接宣扬了来自欧洲的资产阶级唯心主义美学观点，显然是错误的。

王光祈虽然长期旅居欧洲，却并未受到上述错误观点的直接影响，也没有附和他在国内的某些同行，而始终坚持认为音乐来源于人类社会生活。因此，他"对于其他一切喜引亚当夏娃或伏羲女娲之荒唐故事，以证明音乐起源者，均在根本反对之列。"[⑤]正因为具有这样的唯物主义观点，才使得他有可能探索到正确认识某些音乐现象的途径。

王光祈认为音乐并非独立于人类生活之外的超社会的现象，而是社会生活的反映，是"人类生活、思想、感情之表现"。[⑥]因此，他认为："音乐这东西，不如其他洋货，可以随便取用。……因为，音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为，感情，习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。"[⑦]他认为外来的西洋音乐，只是反映了欧美人的生活，而不能表现我们民族的特征。音乐是一门社会性的艺术，要研究音乐在社会生活中的地位，对各种音乐现象作出正确解释，则必须弄清音乐与社会经济（经济基础）以及音乐与哲学、政治、宗教、美术（上层建筑）等之

间的关系。事实上，任何时代的艺术，都不是与社会无关的个人事业，它是社会关系的一部分。所以，王光祈反对那种“只在音乐材料之中找生活”的音乐史学家。他说：“音乐为一民族、一时代思想之表现；倘若对于该民族该时代音乐以外之各种思潮，不能尽量了解，则对该民族该时代之音乐，亦不能尽量领悟。因之，研究音乐历史的人，必须同时注意其他各种历史。”[38]王光祈指出，在国外的音乐学者中，对于哲学、文学、绘画、建筑等等思潮与音乐作品之密切关系，虽早已有人论及，但能将“整个的时代背景”[39]应用于音乐研究，或从一个时代所铸成之“整个人生”[40]以观察音乐作品的，则不多见。因此，他主张必须学习西洋音乐史学的科学研究方法，即从社会学角度，采用社会学的方法，“先研究当时政治、宗教、风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等”[41]，从而洞悉音乐作品产生的原因。

王光祈还指出，我国音乐史一类书籍，虽尚未有精善之作，但就历代论诗、论文、论画之书而言，却无不夸大“伟大作家”的个人作用。言诗则举李（太白）杜（工部），言文则举韩（昌黎）柳（子厚），言山水则举李（思训）王（右丞），仿佛“所有一切庄严灿烂世界，皆由此二三天才凭空创造出来的”，[42]而对于社会时代背景以及“无名英雄”，却“极少注意”。他认为，一代音乐的盛衰，决非少数几个“伟大作家”或“天生圣人”所凭空创造，而“皆系由于当时环境使然；为此环境所支配所造成之人材，原不只几个‘有名作家’，实有许多‘无名英雄’奋斗其间，换言之，‘伟大作家’实受了当世潮流与同时人物之影响，所以有此成绩”。[43]明确地反对了唯心主义的“英雄史观”。

王光祈在自己的音乐史论研究实践中，就是运用这一基本观点和采取这一严谨的治学方法，来对音乐现象同其他社会现象的关系，音乐家及其作品同社会历史状况的有机联系进行研究，以探讨音乐的社会本质。在他的许多音乐著作中，特别注意介绍德

国和欧洲其他国家的社会实际状况和人民的音乐生活情况。如《德国人之音乐生活》、《德国国民学校与唱歌》、《德国音乐教育》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》、《音乐与时代精神》等论著就是突出的例子。他在《西洋音乐史纲要》一书的绪言中，强调指出必须学习研究与音乐史有关的各种学术，如美学、物理学、生物学、心理学、文字学、美术史、文化史、政治史、宗教史、哲学史、演奏技能、普通音乐常识（和声、对位）等等。否则，治学天地窄狭，视野不广，难以"贯一融通"。王光祈十分注意音乐与其他意识形态和学科之间的相互联系和影响。他的一些著作，并不在注意于个别音乐家个人经历与成就的介绍，而是以论述不同时期的西欧各国社会音乐生活和音乐思潮为主，同时涉及政治形势、社会风尚、宗教和一般文化艺术思潮对音乐发展的影响，从而给我们展示出不同历史时期的音乐变化、发展的概貌。

王光祈注重把音乐艺术当作一种社会现象（社会意识形态），并将它放在整个社会历史时代中去进行考察研究。能努力做到这样来探讨音乐的本质，研究音乐在社会中的地位问题，这在二三十年代的当时说来，确属难能可贵。

二、为振兴中华，高度重视音乐的社会作用

音乐既然是人类社会生活的反映，那末，它对人类社会生活起着什么作用？我们如何来看待音乐的社会功能和社会价值？

王光祈在肯定音乐艺术是"人类生活的表现"，是社会事业的一部分，与其他社会现象互相联系又相互影响的同时，还强调音乐对于人类社会生活的发展，具有重要的社会作用。

在处于落后的半封建半殖民地的旧中国，统治阶级不知音乐为何物。他们视音乐为"末技小道，不能修洋房，造汽车者"；对"涵养兴趣"（指美育）的训练"视若等闲"；或斥之为"无用之学

"。以至国内一部分教育家也对音乐这门艺术"根本不甚承认"。因此，艺术（包括音乐）之价值，则"有如四川之辣椒，山东之大蒜，只让一般生有特癖之人去吃罢了！"[8]当时的音乐界，多数人也是照搬西方资产阶级那一套，认为有一种没有任何社会目的的音乐，它们只为人们提供纯美学的享受。正如叔本华所说的那样：悲苦的人生，唯有陶醉于艺术（尤其是音乐），才能得到暂时解脱。他们也只是泛论音乐的"陶养感情"作用，宣扬音乐的"超越性"、"普遍性"等等，主张以音乐来遣兴抒怀与怡情养性。

在王光祈看来，音乐艺术并非可有可无的"四川辣椒"、"山东大蒜"之类的东西，也不只是美的享受。他认为，音乐是"最足引起'民族自觉'之心"，具有"陶铸'民族独立思想'之功"[9]的艺术。他指出：音乐的任务就在于"将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上"。[10]他反对音乐仅供"怡情遣性"以至成为纯粹的娱乐品。他说："音乐之功用，不是拿来悦耳愉心，而在引导民众思想向上"。[11]所以，他认为那些缠绵悱恻的靡靡之音，那些"迎合堕落社会心理的音乐"均不能称为"国乐"。

王光祈在其论著中谈到音乐艺术的社会功能时，始终是把政治性功能放在首位。他高度重视音乐艺术的政治道德教育作用，强调"音乐化人""寓教于乐"。他明确宣称自己转而从事音乐事业，目的乃在于"欲藉此以唤醒'中华民族本性'，为抵抗外国文化侵略之工具"。[12]他还热情洋溢地说："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业"。[13]王光祈希图通过音乐，唤起民众"引起民族自觉之心"，以同心合力去实现"少年中国"之理想。他正是以此"爱国之心"，抱着"焦头烂额死而无悔"的决心去从事音乐研究。

王光祈在强调音乐的政治道德教育作用的同时，并不排斥音

乐的审美性功能。他深知音乐艺术的审美怡情作用（包括自娱与娱人，自我美育与对人美育的作用）。他说："我们若欲发泄心中一切哀乐情感，最淋漓尽致的，莫如'唱歌'"。[⑨]他认为："音乐之中含有'美感'。能使人态度闲雅，神思清爽，去野入文，怡然自得，以领略有生之乐"。[⑩]还认为音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音乐谐和的缘故。"音乐之所以斐然成章，怡然适耳者，亦正因其高低相间，长短相杂而已"。他指出了音乐的形式美的因素，并且认为音乐是"涵养德性之妙法"，"畅舒感情的唯一利器"，认为欣赏音乐胜于读一百本"修身教科书"。他举例说，德国人之所以具有坚强进取的性格，不能不归功于德国国民学校"舒情养气"之音乐教育。这说明音乐艺术的政治教育作用和审美怡情作用常常融为一体。倘若音乐艺术缺乏审美功能，激不起人们的喜怒哀乐之情，也就谈不上教育作用。

王光祈重视充分发挥音乐艺术的多种社会功能，注意开拓一切有益的途径，正是从有利于振兴中华，有利于复兴祖国大业这一最终目的出发的。

三、理论上的局限性

无庸讳言，由于历史的和阶级的局限性，王光祈对于音乐的本质和社会作用的认识，也存在着缺陷和谬误。

王光祈虽然认识到音乐和现实的关系，承认音乐是人类社会生活的反映，但遗憾的是，由于他对辨证唯物主义的认识论缺乏了解，不懂得音乐是通过音乐家的头脑来反映社会生活，是音乐家主观能动作用的产物，它必然要受到音乐家的世界观、人生观的制约。因而，有时他所谓的反映，还只是对社会生活的简单的反映，具有直观的性质，属于形而上学唯物主义的反映论，而不是科学的反映论。

王光祈尽管很注意从社会学的角度，采用社会学的方法，将音乐置于“整个的时代背景”、“整个人生”中去观察研究，探讨音乐现象同其他社会现象的关系。但由于他不了解作为社会意识形态的音乐艺术是建立在一定的经济基础之上的，受一定的社会经济基础所制约。因而，要全面认识音乐艺术的本质，就必须懂得音乐和社会经济基础的关系，同上层建筑其他部分意识形态的关系。虽然，王光祈也常常提到音乐与一定的社会经济组织的关系，但当他具体论及一个时代的音乐时，却又往往忽视一定的经济基础的制约作用。他错误地认为，哲学、政治、宗教、道德、美术等意识形态与音乐的相互影响和相互作用，似乎可以最终决定音乐艺术的发展和变化。如他在《音乐与时代精神》一文中，在论及欧洲的“政治宗教之影响于音乐者”时，强调欧洲历史上政治宗教之进化程序是“由‘多’到‘少’以至于‘无’”，他由此分析推论而得出以下看法：就政治而论，人类社会的发展是由“多头政治时代”到“独头政治时代”再到“无头政治时代”；就宗教而论，是由“多神”到“一神”进而到“无神”；由于政治宗教进化程序的影响，在音乐中则表现为由“多调式”到“少调式”再到“无调式”。显然，这种观察复杂的社会历史现象和音乐艺术现象的形而上学的简单机械的类比法，已使王光祈陷入了历史唯心主义。

王光祈高度重视音乐的社会功能，这在他的论著中是很突出的一个思想。可是，事物都具有两重性，他的思想理论也常有自相矛盾之处。他一方面认识到，所谓“音乐能解决一切社会问题者，此乃夸妄之言也，反之，或谓音乐系迂远无用之学者，亦是武断之论也。”[⑳]另一方面，王光祈在论及音乐的价值时，却又不适当地过分夸大了音乐的社会作用。他认为音乐可以“立国”“兴邦”。如说“欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导，何则，盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。”[㉑]还说：“凡有了

'国乐'的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他复生过来。"[29]他认为，一个民族之衰，先从耳朵衰起。反之一，一个民族之兴，亦先从耳朵兴起。为此，他提出："吾辈不欲创造'少年中国'则已，如其欲之，当先自'耳朵'创起。"[30]他想借助音乐的手段，实现其振兴中华的目的。这里，王光祈十分明确地表述了他所幻想的"音乐救国"的主张。他梦寐以求的"理想王国"，也不过只是小资产阶级空想的没有剥削、没有压迫的"大同世界"，仍然没有超出民主主义思想范畴。王光祈从时代、社会和自身的需要出发来寻觅复兴祖国的新路时，由于主客观原因，他没有能够接受科学社会主义思想，但基于反帝反封建的民主革命要求，他被这种空想的社会主义所"俘虏"，也是可以理解的。

王光祈在学习祖国传统文化时，受到儒家的礼乐思想的影响较大。以孔子为代表的儒家的重要美学思想即礼乐思想，是从政治伦理的需要来讲的，孔子主张的礼和乐也都不过是手段，其目的，乃在培养和教育出能够施行仁政和德政的"仁人"(理想的统治者)。因此，除了企图复辟西周奴隶制度这一政治目的之外，还有更重要的道德教育上的目的。王光祈曾宣称自己是"孔子的信徒"，表现了他对孔丘的景仰与企慕之情。王光祈主要吸取了儒家的积极用世精神，并以为生活的圭臬，他要用孔子所提倡的礼乐来"处世治心"，拯救中国。但同时，他又无批判地接受了孔子礼乐思想中的某些保守成分，以至宣扬什么"彼以耶来，我以孔渡，彼尚强权，我讲仁义。请君看将来，将来谁胜利？"[31]王光祈幻想通过礼乐（而不是通过社会革命的方法）达到"天下太平"，在这种情况下，普天之下都沉浸在一片"和谐"的音乐当中，"克己复礼"，归于仁、归于治。所以他说："唤醒改良社会之道奈何，曰自礼乐复兴始。"[32]因为"礼乐不兴，则国必亡。"[33]这就是王光祈为什么把积极提倡礼乐看成是可以"立国""兴邦"的一项最重要的

任务的缘故。

这些错误见解和言论，对于王光祈的民主主义音乐思想，实在是一种削弱。

王光祈关于音乐本质和社会功能的论述，是从其民主爱国主义思想出发的，他基本上沿袭了中国古代音乐思想中的优秀美学传统，运用了西方一些科学方法，但同时，也掺杂了不少的资产阶级唯心主义的美学观点。因此，王光祈的音乐理论，虽然还不能划入无产阶级文化的范畴，但也决不是那种“西方有的东西，中国都是古已有之”，提倡“整理国故”的封建复古主义者，也不是那种主张“中学为体，西学为用”的洋务派。我们认为，每一个人都是历史的人，都有一定的局限性。我们应当实事求是地对待历史人物，给历史人物以应有的地位。

因此，正在进行物质文明和精神文明建设的我国，在现代世界教育日趋迅猛发展的今天，在强调对青少年加强美育的任务更为紧迫的时候，深入探讨王光祈关于音乐本质和社会功能的论述，扬弃其糟粕，吸收其积极因素，显然是不无意义的。这对于我们今天在马克思主义指导下，建立最先进的新的音乐社会学体系，将多少可以提供些有用的资料和帮助。

1984年5月·成都

〔注〕

①王光祈：《欧洲音乐进化论》。

②王光祈：《中国音乐史》。

③转引自格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1937年版。

④汉斯立克：《论音乐的美》。

⑤王光祈：《西洋音乐史纲要》。

⑥王光祈：《东方民族之音乐》。

⑦王光祈：《欧洲音乐进化论》。
⑧王光祈：《西洋音乐史纲要》。
⑨⑩王光祈：《音乐与时代精神》。
⑪王光祈：《中国音乐史》自序。
⑫⑬王光祈．《西洋音乐史纲要》。
⑭王光祈：《德国音乐教育》。
⑮王光祈：《中国音乐自史》自序。
⑯⑰王光祈：《欧洲音乐进化论》。
⑱王光祈：《国人能力破产之可惊！》见《醒狮》第32号。
⑲⑳王光祈：《东西乐制之研究》。
㉑王光祈：《学说话与学唱歌》。
㉒王光祈：《国人能力破产之可惊！》
㉓王光祈：《东西乐制之研究》自序。
㉔王光祈：《欧洲音乐进化论》。
㉕王光祈：《音乐在教育上之价值》。
㉖王光祈：《少年中国歌》。
㉗王光祈：《德国人之音乐生活》之二。
㉘王光祈：《德国人之音乐生活》之一。

试评王光祈的比较音乐学观点

四川音乐学院　管建华

比较音乐学是王光祈音乐思想的重要组成部分，这不仅支持了王光祈在音乐各领域中的研究，而且对当时欧洲兴起的比较音乐学本身也有所推动，王光祈是把国外比较音乐学的科学方法引进我国的最早一批学者之一。今天，我们重读他的著作，并对其学术思想作进一步的认识，仍具有现实意义。

王光祈的比较音乐学观点

王光祈先生于1920年赴德国。他决定改习音乐是在留德三年之后。先在一家音乐专科学校补习钢琴、小提琴及音乐理论。1927年转入柏林大学、学习音乐学。他曾师从于霍恩博斯特尔教授、舍尔林教授等。此后数年在德主要从事音乐方面的研究，同时也广泛吸收了西方音乐研究的一些观点和方法，其中包括比较音乐学的观点和方法。

关于比较音乐学当时在德国的情况，据有关音乐辞典介绍：在德国“比较音乐学”一词指一种系统研究，由施通普夫(Stumpf)与奥托·阿伯拉罕(Otto·Abraham)开其端，而后由霍恩博斯特尔(Eraich Moritz von Hornbostel)领导，德国学者的兴趣集中在音响学、心理学与生理学上，并将这些学科应用于研究非欧洲的音乐文化，初期主要在了解调音系统音阶及组织法方

面，以“文化地区论”（Kulturkreislonre）为基础，产生了好些想象的理论（见《大陆音乐辞典》，《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》）。关于德国比较音乐学创始人之一霍恩博斯特尔在这方面的早期活动情况，王光祈在他的《中国音乐史》中写道：“当1908年左右，上海同济大学生物学教授，德人谛普氏（Du Bois——Beymoud）偕其夫人，寓居沪滨，其夫人性喜音乐，常将在华所听调子录下，寄回德国，事为柏林大学比较音乐学教授奥人霍恩博斯特尔所闻，乃寄采音机器一架到沪，嘱其采制，于是谛普夫人遂代为采制百余片，今春余曾往晤夫人，询其采制手续，据云：或者邀请中国音乐名手，在家演奏，与以若干酬金，或者前赴各处庙堂，听僧道奏乐，将其采下……”。他还提到柏林大学当时对比较音乐学的研究情况：“柏林大学‘比较音乐学’门，藏有各种民族音乐片子一万种以上，大部分皆系由大学方面，派人前赴各地，直接采制者，大凡研究‘比较音乐学’的学生，如作博士论文必须将片子上之调子，一一听出录下，加以解析，只是空谈理论，不能考得博士。”当时，王光祈在比较音乐学方面的著作也是着重于调音系统音阶及组织方面的研究（即律制与调式方面），其主要著作有《东方民族之音乐》与《东西乐制之研究》。前者曾受英国埃里斯（Ellis，英国语言学家和数学家）的《论世界各国的音阶》（On the Musical scales of various Nations）的影响，应用了埃里斯的音分计算法，并根据自己的见解，对该著作作了补正；后者主要是在东西方音乐律制、调式方面所作的比较研究。虽然王光祈关于比较音乐学的专著只有这两部，但他对比较音乐这门学科的研究已形成了自己的观点，特别是在中西两种音乐上形成的比较的自觉意识，在他的其它著作中均有所论述。为了便于了解他的这些观点，现将其主要之点列举于下，以便进一步探讨。

1. 王光祈比较的基本观点与世界三大乐系的划分

“研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐

学'（Vergleichende Musikwissens Chafe 德文）范围"（《东方民族之音乐》）。这是王光祈对于比较音乐学的解说。

作为比较研究，必须先有一个共同点，并有一定不同点（差异），才可能进行比较研究。因为，完全相同或完全不相同都不可比。比较音乐学同样也需要有这两个基本条件才能进行比较。王光祈关于比较音乐学的基本观点，正是建立在这样两个条件上的，即："音乐为人类生活、思想感情之表现，各民族之生活，思想既各有不同，因而音乐习尚亦复彼此互异，如中华民族有中华民族之乐，日本民族有日本民族之乐，法国人有法国人之乐，德国人有德国人之乐，各依习尚，制为作品。"另外，他指出："关于音乐原理，则不必个个民族皆有所发明，于是又有所谓'世界乐系'者发生。""我把'世界乐系'分为三大类：一曰中国乐系，二曰希腊乐系，三曰波斯亚剌伯乐系（即伊朗阿拉伯乐系——引者注），而且都是用'调子音阶组织'来作分类的标准，这个分类办法，是我创用，究竟对不对还得高明指教。"他将中国，高丽（即朝鲜），安南（即越南），日本、爪哇（即印尼）归为中国乐系；将波斯亚剌伯、土耳其、印度、缅甸、暹罗（即泰国）归为波斯亚剌伯乐系；希腊乐系则主要指欧洲等国。王光祈一方面认为各民族音乐之间存在着显著的不同点，同时，各民族音乐之间也有一定渊源联系。他绘制了世界三大乐系流传图，并引用了一些现成资料来证实这种流传的影响，他写道："'中国乐系'不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南沙群岛，以至于南美洲。据奥国学者霍恩博斯特尔君，亲往南美考察，发现中国律管制度早已流传该洲，最近且在秘鲁掘得一银笛，其笛孔距离远近，恰与中国笛孔计算法相同。"他认为在大的乐系相互之间也存在着某种接触后产生的影响。他在对爪哇乐制中"五音调"与"中国五音宫调"作了一番比较研究后说："由此看来，爪哇乐制似乎同时感受中国、波斯两种乐系的影响，譬如爪哇用的是'五音调'，似乎出

于'中国乐系',但其中音阶却与中国不同。反之,爪哇喜用'四分之三音',又似乎出于'波斯乐系',但波斯乐调系'七音调',而爪哇却只有'五音',所以我认为爪哇乐制,当是中国、波斯两种乐系之交叉点也"。接着,他进一步指出:"爪哇乐制之中既有所谓'四分之三音',那么,我们若用西洋五线谱去抄写是不合适的(因为西洋五线谱只有'半音'与'整音',无'四分之三音')。"王光祈在这里实际指出了不能用建立在欧洲音体系的五线谱来套用另一音体系爪哇乐制的"四分之三"音。他还指出在这种影响下各民族在听觉审美上存在的差异:"世界各民族既受此种乐系所陶养,久而久之,耳觉与感觉皆形成一种特殊状态,彼此不复相同。"

王光祈在《东西乐制之研究》一书中,对东、西方历代传统律制及调式也作了比较研究。他指出:"我国音乐界虽然始终喜用十二不平均律,然在世界上将一个'音级'分律如此之多的,则只有中国一国,当此欧洲音乐界由少律趋向多律之时,我们重新研究中国古律,实是一种对于世界文化极有价值之举。"这也正是他通过对律制的比较,对研究本国律制意义的看法。

从上述王光祈的比较基本观点中,可以看到,他是从人类音乐整体的高度和从不同国家民族的角度,在尊重各民族音乐文化的基础上,对各乐系的存在以及传统的律制,调音体系进行相对价值的评定,以及它们之间的一些影响作了研究,从而形成了他划分"世界三大乐系"的相对整体观念。

2. 从事音乐的目的与中西音乐之比较

这是王光祈比较音乐学观点的一个重要方面,其中包括中西比较的目的与实用价值,与他的音乐思想也有所联系。王光祈说:"我们中华民族的颓唐堕落,现在可谓达到极点了,若要使之重兴复生,决非枝枝节节从西洋搬点知识进来所能奏功,必先细心详审我们的民族特性究竟在什么地方?他之所以优于白种人,劣于

他人的，又在什么地方？探源索本，去短留长，然后再将他大吹大擂的指出来，使四万万国民皆向着这种特性发挥，把那种颓唐堕落的现象，根本加以扫除……我以为要唤起中华民族的再兴，只有这‘恢复民族特性’的一个方法”（《欧洲音乐进化论》。重点系引者所加）。他又说：“中国音乐既那样衰落，西洋音乐又那样隔阂，究竟怎么办呢？现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”“若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究。”王光祈为了“创造国乐”，“民族的再兴”的目的，“详审我们的民族特性”，“利用西洋音乐科学方法”，他制定了研究中西音乐的范畴，并力求使中西音乐达到互相融会贯通，以促进创造国乐，形成了他中西比较意识的观点，我们从他的许多论著中可以看到，现摘要如下：

“近代西洋制谱学（即作曲法）与吾国制谱学有一根本相异之点，即西洋重‘谐和学’（即和声学），而中国重‘主调学’。”“中西制谱学相异之点固多而相同之点亦复不少，吾甚望读吾书者，能用这把钥匙——西洋制谱学提要——将西洋作品之门打开，而同时更能以之启发中国尚得开采的宝藏”（《西洋制谱学提要》）。

“欧洲戏剧可分为两种：一曰‘歌剧’，剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的‘昆曲’与‘京剧’”（《西洋音乐与戏剧》）。

“余既主张‘音乐作品是含有民族性的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行制造。但创造一事一方面有赖于研究，研究之材料，当然不必限于中国，惟欲创造‘国乐’，则中国固有材料却万不能加以忽视”（《翻译琴谱之研究》）。

“我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐知识稍稍普及，更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐”（《德国国民与唱歌》）。

如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段(即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们今天在各原始民族中仍能找到这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为一种美学作用，例如晚近的西方音乐)，那么中国音乐正处第二阶段，亦即伦理阶段”(《论中国古典歌剧》)。

在《各国国歌评述》一书中，王光祈对中国国歌与西洋各国国歌及历史简况进行对照比较（附曲谱 31 首），在对应性规律的归纳上，他创作了自己认为具有民族特性的国歌《少年中国歌》(由王光祈自己写词)。

王光祈的这些论述，虽尚未构成完整的比较研究，但他首先将中西音乐文化的一些现象归集提出进行探究，为开拓中西音乐比较的领域留下了拓荒者的足迹。他的这种比较意识的论述绝不是偶然的，将王光祈的大部分著作的书名及题目联系起来，也可以看出这种对应性的比较的思路及其有目的、有计划的写作程序：《西洋音乐史纲要》(1930 年)，《中国音乐史》(1931 年)；《西洋音乐与戏剧》(1924 年)，《中国古典歌剧》(1934 年)；《西洋音乐与诗歌》(1924 年)，《中国诗词曲之轻重律》(1929 年)；“欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题”(《欧洲音乐进化论》第九章，1923 年)；《东西乐制之研究》(1924 年)；《各国国歌评述》(1925 年)；《千百年间中国与西方音乐的关系》(1935 年，德文)。

以上都是王光祈在音乐方面的重要著作，这也是他致力于创造代表民族特性的国乐，将毕生精力放在中西音乐范畴的最好写照。从前几部书目发表的时间次序来看，他的研究特点是先西后中，从西洋音乐的规律方法中寻找对应性，用以整理我国音乐文化。

3. 各民族文化传统及其对音乐的影响之比较

王光祈十分强调音乐与人类思想、感情、生活的紧密关系，以

及各民族之间音乐的差异与各民族的生活、性格、文化传统等差异有直接关系。他说："音乐是人类生活的表现，与其他诗歌、绘画一切美术相同，各民族的思想行为，感情习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒脱，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。总之无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们的民族性"（《欧洲音乐进化论》）。王光祈这些论述，对各民族特性与音乐都作了肯定。不是以某一民族特性作为标准去衡量其它民族，而是将这些民族特性作为人类文化整体的不同部分。他还说："音乐是人类生活的一种表现，我们东方人的生活，既与西方人迥不相同"（《西洋音乐与诗歌》）。王光祈在对中西两种音乐与其文化传统等进行平行比较时提出了互异的三点："第一，西洋习惯性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵之感，东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵，吾人每闻中国音乐，则多高山流水之思，换言之，前者所以代表城市文化，后者代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图画，诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图画诗歌之直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之辄思猛士，固不独军乐一种为戏也。反之，中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔懦详和，令人闻之，立生息戈之意，换言之，前者所以代表战争文化，后者所以代表和平文化也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直到德国音乐始祖巴赫其名著犹多关于教堂音乐之作。反之，吾中华民族生息于孔孟学说之下，养成一种'哲学民族'，虽有外来佛教，然智者仅以之作哲学研究、文学修养，愚者则以为避祸求福之具，见信极不坚……。中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经亦以民间流传妖艳小曲杂入其中，甚

矣‘哲学民族’之不足与宗教思想也。西洋既有三种特色，与吾中华民族本性一一相反”（《德国人之音乐生活》之二）。以上三点是王光祈对中西方民族性格、思想感情互异对音乐影响的比较，并涉及到音乐与图画、诗歌、哲学、宗教等各方面的比较。他在《论中国古典歌剧》中，更进一步地论及儒家哲学对中国音乐产生的影响。他说："在中国古代，伦理观念代替了音乐美学，众所周知，孔夫子把他的整个学说都建立在礼和乐之上，按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来统治民众……，孔子所偏‘善’的音乐观，给后世中国音乐产生了极大的影响。"从以上论述，可见王光祈在对音乐的比较研究中，同时注重各民族文化传统对音乐影响的比较，使他对音乐的比较研究向深度与广度发展。

4. 音乐学与有关学科之比较

王光祈不仅重视各民族音乐与其文化传统的紧密联系，还将音乐学与其他有关学科联系起来进行比较。他在《欧洲音乐进化论》中结合历史、哲学的观点来分析音乐进化，他说："音乐变迁亦是一种弧形进化，与前段所举经济学上的社会主义与个人主义，哲学史上唯心主义与唯物主义一样，虽然彼此互相起伏，但是内容常常变新，决不是一种循环。"他还写道："研究音乐史的人，必须同时注意各种历史"（《西洋音乐史纲要》）。他提出了"与音乐史有关的各种学术"，如：美学、生理学、文字学、美术史、文化史、政治、宗教史、奏乐技能、普通音乐学识（如谐和学、制谱学、乐器学）。在音学中，他指出："讨论声音成立原因之‘音学’则却是含有‘国际性’的。换言之，我们若从物理上，生理上，及心理上，去研究声音成立传播之道，却是毫无民族界限为梗的，只要彼此所用的科学方法不错，则其结论未有不同的。"以上论述代表了他研究音乐方法的观点：在把音乐作为人类文化现象之一，同其它文化现象联系起来的基础上，结合各种学科的方法，从文化整体，全面地去进行观察。

从上述王光祈的整个比较音乐观点来看，王光祈除将比较音乐学运用于传统调音系统音阶组织法及律制方面，还运用于中西音乐以及其他民族音乐与其文化传统等的比较，并结合其他学科的方法来研究音乐。虽然，他有的论点尚可进一步商酌，但他在观察事物的方法上具有一定的高度，丰富的知识与开阔的思路，他是立足于本民族文化的根基上，建立在对本民族历史文化的深刻了解，以创造具有中华民族特性的国乐为目的，这些对我们今天从事比较音乐学的研究，仍具有一定意义。

对王光祈比较音乐学观点的探讨

1. 对比较音乐学的贡献

作为西方比较音乐学的正式发端，是从德国比较音乐学派开始的，由施通普夫与他的学生霍恩博斯特尔和阿伯拉罕于1900年在柏林创建了柏林音响档案馆，在1904年他们提出了一个与比较语言学类似的比较音乐学纲目。施通普夫与霍恩博斯特尔于1920年一道出版了《比较音乐学论文集》，他们首先将音响学、心理学、生理学的概念和方法应用于研究非欧洲的音乐，发表了一系列关于非欧洲音乐的（日本的、土耳其的、印度的、美洲印第安人的）研究论文（参见《新格鲁夫音乐和音乐家辞典》)。“为欧洲音阶论、旋律法、节奏理论、乐器等理论和法则变化奠定了基础，他们的研究方法是以声学、民族心理学、人类学等自然科学领域为主”(《比较音乐学的业绩与方法》，岸边成雄)。他们的工作使比较音乐学得到确认，在历史上留下了深远的影响。王光祈对比较音乐学的贡献，在于他在吸收西方比较音乐学学科的基础上，提出了新的见解。正如列宁曾经说过：判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们前辈提供了新的东西。王光祈在比较音乐学领域中所提供的“新的

东西"，有以下两方面：一是以文化价值相对论来评定各民族音乐文化的价值，开创了中西音乐比较的领域，打破了西方比较音乐学局限于非欧洲音乐范围研究的桎梏。而持相反观点的西格(Seeger，美国音乐学家）则认为："西方的音乐学者们应当在研究其他地区的音乐时，以自己的音乐为出发点，用西方音乐的分类法、记谱法、分析法为标准，对其他的音乐进行比较"（《欧美音乐学研究情况》，《音乐研究》1983年2期）。显然，西格是站在欧洲音乐角度去看待其他民族音乐的，至于德国的比较音乐学派是否带有此种观点，因为没有掌握这方面资料，目前尚难定论。但他们只对非欧洲音乐进行比较研究，其范围存在一定的局限性；二是注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根置于各自的整个文化躯体中。而德国的比较音乐学派主要是对非欧洲民间音乐（口头流传）的研究，"这个学派的研究方法的基础是缺乏历史观点的"（岸边成雄），所以没能形成与欧洲音乐文化相对的非欧洲音乐文化的比较研究，如中西音乐文化的比较研究。

2. 比较音乐学的中国学派特点

与王光祈同时期，国内音乐界也写出了一些关于比较音乐学的研究文章，最突出的有萧友梅等。他在《中西音乐的比较研究》中写道："我很希望爱好音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究，无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的，最好是能比较研究，因为有许多问题（不限定音乐），单独看他一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。"萧友梅充分肯定了在音乐研究中比较方法的重要性。赵元任也指出："要比较中西音乐的异同，得要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同，先就相同的地方举几个例"（《新诗歌集》序）。这里，

赵元任对比较的具体方法作了阐述。在我国比较音乐学早期的研究领域，主要在中古音乐的比较，这与当时音乐界的学西为中的音乐主张也有一定联系。①

王光祈比较音乐学观点与他当时的音乐主张有一定联系（如音乐救国思想等）。但总的说来，他还是倾向于国内当时音乐理论界第三种主张，即在研究我国古代音乐遗产及民间音乐的基础上，运用西洋科学方法来创造一种新的能适应时代潮流以及能为民众接受的民族音乐。王光祈比较音乐学观点的中国学派特点，其表现是：立足于本民族音乐及文化传统，建立本民族音乐体系。当时，我国在音乐理论上还没有建立起一个完整的体系与欧洲抗衡，中西音乐的比较须要靠对本民族音乐及文化传统的认识。因为，一个体系的建立正是根植于整个民族文化的基础上，王光祈从这样的观点出发，进行实事求是的比较，找出本民族特性，创造国乐，建立本民族音乐体系。正如他所说："我们的国乐大业完成了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势，那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐"（《中国音乐史》）。

在比较研究的方法上，王光祈采用了影响研究与平行研究。在比较文学中，"影响研究 指对有发生直接影响，直接关系的属于同一文化系统的两国文学进行的比较研究；"平行研究"指对相互不受影响，没有接触过的两种以上文学现象进行的比较研究，找

① 早期国内比较音乐研究的主要文章有：《新诗歌集》"国乐"跟"西乐"（赵元任），《中乐寻源》（童斐），《中西音乐的比较研究》（肖友梅），《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》（萧友梅），《中西音节之相合》（祝湘石），《中西音律之比较》（杨昭恕），《中西歌咏术的比较》（杨勃），《中西音乐归一说》（王露），《中西音乐之比较》（李任公），《中西音乐发达概况》（宋寿昌）。以上均见《中国近现代音乐参考资料》，中国音乐家协会、中国音乐研究所编。

出不同国家或民族文学平行发展的历史社会心理的特征和内在规律。王光祈在对其“三大乐系”的流传采用了影响比较研究，其目的在于梳清脉络，探本索源；他对中西音乐及文化传统的研究采用了平行比较研究的方法，从共同点中寻求不同点，从共同规律中找出不同规律。王光祈应用这两种方法，将本民族与近关系和远关系的各民族音乐文化研究联系起来，这十分有助于加深对各民族音乐与本民族音乐文化的相互认识和了解。

结 束 语

迄今，比较音乐学的研究在我国已有 60 多年了。以王光祈、萧友梅等为代表，他们将比较音乐学运用于中西领域的比较，抱着为振兴中华民族音乐的目的，对我国比较音乐学的发展起到了奠基的作用。由于我国音乐在东方音乐中所占有的独特地位，这对于东方比较音乐学的发展也有着重要意义。使我们颇有同感的是，我国比较文学的研究，继三十年代后今天又重新崛起，成立了比较文学研究中心及比较文学研究会。比较文学学者们认为：研究中国文学，光研究其本身是不够的，必须把它放到世界文学的大背景中去考察，通过比较，阐明共同规律与自己的民族特点，为人类文化作出贡献。作为比较音乐学，我们从王光祈的研究活动受到启示，除应在音乐学的历史体系与音乐体系方面进行比较外，比较音乐学还应对音乐与文化背景等关系进行比较研究，找出不同国家（民族）音乐发展规律的共同点与不同点，为进一步揭示人类音乐文化的发展规律，为音乐学这门学科作出贡献。“……透过千变万化的形式，不断地揭示人的一致性，这是艺术和科学的主要目的”（罗曼·罗兰语，摘自《比较文学译文集》）。

王光祈音乐思想初探

吉林艺术学院　吕金藻

王光祈是一位国际公认的著名中国音乐学家。他在1923年至1935年的12年间，在德国专心从事音乐研究，先后用中文、外文发表了近60种音乐论著，引起了国内外音乐界普遍的重视。

王光祈的整个一生，贯穿着一个总的指导思想，这就是他主张"中华民族复兴运动"。用现在的话来说，就是主张"振兴中华"。他之所以从事音乐研究，也是在这个总的指导思想下进行的。

王光祈在"音乐救国"这一思想的驱使下，把毕生精力都献给了发展中国民族音乐这一崇高事业。他在《欧洲音乐进化论》一书中说："著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族特性'的国乐"。他在《德国国民与唱歌》一书中说："我希望这本书……引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐"。他在《中国音乐史》一书中说："吾人对于'国乐'产生之道，势不能不特别努力。而最能促进'国乐'产生者，殆莫过于整理中国乐史、……倘吾国音乐史料，有相当整理，则国内音乐同志，便可运用其天才，用其技术（制谱技术），以创造伟大'国乐'，跻于国际乐界而无愧。"他在自己的许多音乐论著中，都反复强调了他从事音乐研究的目的。

虽然王光祈的政治思想始终未能超越空想社会主义范畴，有些政治见解甚至是错误的，但他在音乐方面有些见解却很精辟。这

些精辟见解不仅值得我们学习和研究，而且值得我们继承和发展。

一、对音乐本质的认识

对音乐本质的认识，历来是音乐美学争论的焦点之一。

由柏拉图创立并由亚里士多德加以改造的“摹拟论”，一直延续到了十九世纪。虽然在历史的长河中经过了种种演变，但其基本观点并未改变。他们的理论认为，音乐是以其声音来传达客观现实中的音响现象。这显然是以形而上学唯物主义的反映论为依据的。

后来出现了以“自我”为中心的“表情论”，它是作为“摹拟论”的对立面而出现的。他们的理论认为：音乐是“纯感情”的表现（康德）；音乐的基本任务不是表现客观世界，而是传达“内在的自我”（黑格尔）；“音乐给人开辟了一个陌生的王国，一个与他周围的外在感性世界没有任何共同之处的世界”（霍夫曼）。这些理论显然都是从唯心主义观点出发的。

汉斯利克则将“摹拟论”和“感情论”都否定了。他认为“音乐的内容——即运动着的声音形式”（《论音乐的美》）。也就是说，音乐没有什么内容可言，它既不是外界音响的摹拟，也不表达任何感情，所谓音乐内容就是音乐本身而已。汉斯利克用“形式的内容”这个概念代替了“无内容性”这个概念。这是一种典型的形式主义音乐美学观。

以上几种学说，都曾经在欧洲盛行一时。但身居国外的王光祈并未采纳这些学说。

1923 年，王光祈在他的《欧洲音乐进化论》一书中，首次提出了他对音乐的看法。他认为，“音乐是人类生活的表现”。他的这种看法并不是随意提出来的，显然是经过深思熟虑之后才提出来的。因为在他后来的一些音乐论著中，一再强调了他的这种看

法。1924年，他在《西洋音乐与诗歌》一书中，开卷第一句话，说的就是“音乐是人类生活的一种表现。”1925年，他在《东方民族之音乐》一书，开卷第一句话，说的也是这个问题：“音乐是人类生活、思想、感情之表现。”由此看来，“音乐是人类生活的表现”这一见解，已经成为王光祈对音乐本质的一种认识，已经成为他的音乐思想的核心。他的这种见解成了他从事音乐研究的前提。也就是说，他从事音乐研究是以这个见解为立足点的。

王光祈对音乐本质的认识是如何形成的呢？我认为，他是接受了两方面的影响。一方面，他精通中国古典论著，接受了一些中国古代音乐理论的影响，如《乐记》中所提出的：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。”另一方面，他读过一些马克思主义著作，接受了马克思主义反映论的影响——一切文学艺术都是人类社会生活在观念形态上的反映。所以，王光祈提出了“音乐是人类生活的表现”这一精辟见解。可惜的是，他对这一见解未能进一步系统地、深入地加以阐述。

二、对民族音乐的见解

欧洲在二十世纪初，正是各式各样现代派音乐思潮泛滥时期。但是身居德国的王光祈，排除了这方面的种种干扰，坚持了“音乐是人类生活的表现”这一基本观点，并在这一观点的基础上，提出了对民族音乐的看法。

他在《东方民族之音乐》一书中说：“音乐是人类生活、思想、感情之表现。各民族之生活、思想、感情既各有不同，因而音乐习尚亦复彼此互异。如中华民族有中华民族之乐，日本民族有日本民族之乐，法国人有法国人之乐，德国人有德国人之乐。各依习尚制为作品，是即所谓‘国乐’者是也。”

他的观点很鲜明：音乐既然是表现人类生活的，那么各民族

的生活不同，表现各民族生活的音乐自然也就不同。因此，各民族都有各自的民族音乐。中华民族当然也有自己的民族音乐。

在什么基础上来发展中国的民族音乐呢？王光祈认为，“这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西是我们‘民族之声’。”（《欧洲音乐进化论》）

王光祈把“古代音乐”（传统音乐）和“民间谣曲”（民间音乐）二者并列为发展民族音乐的基础。这是因为“古代音乐”虽然具有鲜明的民族风格，但由于它主要是在当时的宫廷和上层社会中间流传，其最大的弱点是缺乏广泛的人民性，而“民间谣曲”恰恰又具有这方面的特点。因此，中国的民族音乐唯有以“古代音乐”和“民间谣曲”为基础才能健康发展。

发展民族音乐有没有捷径可走呢？他在《欧洲音乐进化论》中阐述了自己的看法：“或者有人说……古代既有先民替我们作乐，现代又有欧人为我们制谱（作曲），我们只需利用火车、轮船的力量，送几批学生、商人出去，运几箱乐器、乐谱进来，我们岂不是亦成了有乐之国么？但是音乐这样东西，不如其它洋货，可以随便取用，是要自己出力一分，才能享受一分。因为音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”他认为，民族音乐的发展是不能靠“输入”来完成的，因此无捷径可走。所以他反对原封不动地搬用西洋音乐。

怎样来发展民族音乐呢？“第一步需将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？”“然手再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐”（《欧洲音乐进化论》）。他的主张很明确，这就是要在民族民间音乐的基础上，借鉴外国的科学方法，来发展中华民族的民族音乐。

为什么必须发展民族音乐呢？王光祈认为，振奋民族精神是

发展民族音乐的根本目的。他在《欧洲音乐进化论》一书中说得很清楚:"这种国乐的责任,就在将中华民族的根本精神表现出来,使一般民众听了……立志向上。"

王光祈给民族音乐下了一个定义:"什么叫'国乐'(民族音乐)? 就是一种音乐,足以发扬光大该民族的向上精神,而其价值又同时为国际之间所公认"(《欧洲音乐进化论》)。他认为,"音乐即是畅舒(抒发)感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情,是畅舒民众的感情,不是一部分知识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐,一般民众听不懂,那么,其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情,不是一般民众的感情,亦不能算是国乐"(《欧洲音乐进化论》)。这就是说,真正的民族音乐必须抒民族之情,抒人民之情,不能只抒少数人之情,当然更不能只抒个人之情了。在这里,王光祈既反对了"音乐不表现任何感情"的错误观点,又扬弃了"唯情主义"的"自我表现"。

但是,王光祈在阐述发展民族音乐的过程中,也夹杂了一些不正确的观点。例如,他主张民族音乐必须表现出一个民族的特性,这当然是对的。但他又说:"什么是'中华民族特性?'简单说来,便是一种'谐和态度'"(《欧洲音乐进化论》)。把"中华民族特性"说成是孔子所主张的那种"谐和态度",这显然是不正确的。

又如,王光祈主张在民族民间音乐的基础上发展民族音乐,这当然也是对的。但他又把"苏州的滩簧"、"秦腔、二黄、小曲、时调"等看成是"浅陋冶荡之音",一律排斥在传统音乐和民间音乐之外,这显然也是不正确的。

尽管王光祈的某些看法有失偏颇,但他有关民族音乐发展的论述,基本观点是正确的,至今也具有一定的学术价值。

三、对比较音乐学的倡导

孤立地去研究任何一个事物，很难得出正确的结论。因为没有比较就谈不到鉴别，没有鉴别就没有好坏之分、长短之别，也就没有什么特点可言。王光祈为了能很好地发展中国的民族音乐，所以他积极倡导比较音乐学。

“比较研究”是王光祈音乐思想的重要组成部分。他在二十年代中期，就完成了两部开拓性的比较音乐学专著：《东西乐制之研究》（1924）和《东方民族之音乐》（1925）。他是东方第一个倡导比较音乐学的音乐家，在这方面堪称为“东方第一人”。

比较音乐学起源于十九世纪后半期，英国的艾里斯（A·ELLis，1814－1890）是主要的创始人之一。但公开发表的第一部这方面的学术著作，是德国的施通普夫（F·Stumpf，1848－1936）与他的学生霍恩博斯特尔（E·Hornbostel，1877－1935）撰写的《比较音乐学论文集》（1922－1923年出版）。从此以后，这门新兴学科——“比较音乐学”，才得到音乐界的公认。

当时从事比较音乐学研究的欧洲音乐家，主要是站在以欧洲音乐为正统的立场上，对非欧洲民族音乐进行比较研究，研究的重点则放在口头流传的音乐上。

王光祈从事比较音乐学研究，有自己独到之处，与欧洲音乐家有很大的不同。首先是研究的目的不同。他从事比较音乐学的研究和从事其它方面音乐的研究一样，有一个明确的目的，这就是探讨如何来发展中华民族的民族音乐。

由于研究的目的不同，所以立场也不同。我们从他给比较音乐学所下的定义中，就可以看出这一点来。王光祈认为，“研究各种民族音乐，而加以比较批评（评论），系属于‘比较音乐学’范围”（《东方民族之音乐》）。他在这里提出的是“各种民族音乐”，

而不是"非欧洲民族音乐"。既然是"各种民族音乐"，当然也应包括欧洲民族音乐在内。这就打破了比较音乐学以欧洲音乐为正统专门从事非欧洲民族音乐研究的观念，把欧洲民族音乐也纳入到比较音乐学的研究范畴，从而创立了"三大乐系"——"中国乐系"、"希腊乐系"、"波斯亚剌伯乐系"——的学说，把欧洲民族音乐划归到"希腊乐系"中去。

这是不是说王光祈是站在纯客观的立场上来从事比较音乐学研究呢？当然不是。我认为，他是站在发展中国民族音乐的立场上来从事比较音乐学研究的。我们从他的研究重点可以看出他的立足点来。欧洲音乐家在从事比较音乐学研究时，重点是放在非欧洲民族口头流传的音乐上；而王光祈的研究重点则放在中西音乐的对比上。他力求在中西音乐的对比研究中，去发现各自的长处和不足，以便取长补短，来发展中国的民族音乐。

中国音乐的对比研究，贯穿于他的音乐理论研究的始终。如西洋乐制与中国乐制的对比，西洋歌剧与中国戏曲的对比，西洋音乐史与中国音乐史的对比，西洋诗歌与中国诗歌的对比，等等。

在中西音乐的对比研究中，他提出了一些可贵的独创见解。他不仅独创了把"世界乐系"划分为"三大乐系"的学说，而且认为"中国乐系"是一个与"希腊乐系"平行发展的独立乐系。"'中国乐系'不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南洋群岛，以至于南美洲"（《东方民族之音乐》）。这说明"中国乐系"有它自己广阔的影响范围。

王光祈对历史悠久的中华民族音乐文化，不是把它孤立地来看待，而是把它当作世界音乐文化的一个有机组成部分来看待，因而在对比研究中，其优劣之处一目了然。

他在中西音乐对比的研究中，也充分肯定了欧洲音乐的长处。他在《欧洲音乐进化论》一书中说："至于制谱的方法（作曲法），我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式、谱式、乐器之

类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”他主张借鉴欧洲音乐的科学方法来发展中国的民族音乐。

王光祈的这些卓越见解，对于建立中国民族音乐体系来说，是具有积极意义的。

王光祈在从事比较音乐学研究的过程中，指出了当时欧洲音乐家的一些不足之处。如他指出艾里斯的著作“对于东方各种民族，并未悉数网罗。”“悉以乐理方面为限，并未列有作品在内，亦是一个缺点”（《东方民族之音乐》）。在研究音乐作品时，他反对孤立地就作品研究作品。他主张“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术（艺术）思潮、社会经济组织，等等；然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也”（《中国音乐史》）。

王光祈不仅扩大了比较音乐学的研究范畴，而且对当时欧洲的比较音乐学研究，也起到了一定的促进作用。他不仅是中国的比较音乐学奠基人，而且在东方民族音乐研究方面，贡献也是卓著的。

四、对音乐社会功能的认识

音乐仅仅是人们生活中的一种“娱乐品”、“装饰品”、“奢侈品”，还是一种具有一定社会功能的艺术？对音乐社会功能的认识，是音乐美学经常争论的问题之一。

王光祈不仅承认音乐是人类社会生活的反映，而且承认音乐对人类社会生活的反作用，也就是承认音乐的社会功能。他在《欧洲音乐进化论》一书中，明确地指出：“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。”“国乐的责任，就在将中华民族的根本

精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。"

王光祈显然是把音乐的教育作用摆在首位，而把音乐的娱乐作用摆在次要地位。同时，他还认为那些"迎合堕落社会心理"的低级下流的音乐，不配称为民族音乐。因为那些音乐的社会效果是不好的，是有损于中华民族精神文明的。

关于精神文明与物质文明的关系，王光祈在《中国音乐史》一书中，有精辟的论述。他说："国人饱受物质主义影响，多以科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学，只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于吾国生产方面，有所促进；而不能使吾民族精神为之团结。因民族团结一事，非片面的理智发达，或片面的物质美满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导。尤其是先民文化遗产，最足引起'民族自觉'之心。"这里说的很清楚，他认为人类社会生活仅仅有了物质文明是不够的，还需要有精神文明。片面追求物质文明而忽视精神文明是不对的，因为物质文明不能代替精神文明。

在精神文明方面，王光祈又把音乐的作用看得特别重要，因为他认为音乐对人们的思想能产生巨大的影响。

凡事都要有个分寸，"过分"就是错误。承认音乐的社会功能是对的，但过分夸大其社会功能就不恰当了。王光祈在《欧洲音乐进化论》中说："凡有了'国乐'的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使它奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使它复生转来。"这显然是夸大了音乐的社会功能，因为音乐起不了那么大的社会作用。王光祈之所以能走上"音乐救国"这条道路，是与他过高估计音乐的社会功能分不开的。但是尽管如此，他重视音乐的社会功能并强调其教育作用，是无可指责的，是完全正确的。正是基于这种认识，他才把自己毕生的精力献给了中华民族的民族音乐建设事业。

结 束 语

在旧中国，许多有爱国心的知识分子，都在纷纷寻找救国之路。有的主张“实业救国”，有的主张“科学救国”，有的主张“教育救国”，等等。王光祈也在寻找救国之路。当时，他错误地认为“从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了”（《欧洲音乐进化论》），于是走上了“音乐救国”之路。

王光祈在“音乐救国”这一思想指导下，埋头从事音乐研究。我们从他对音乐本质的认识、对民族音乐的见解、对比较音乐学的倡导、对音乐社会功能的认识等几个方面，可以看清他的音乐思想的轮廓：他认为音乐是人类社会生活的反映，并反过来影响人类社会生活；他认为必须在民族民间音乐的基础上，借鉴外国的科学方法，来发展既能代表中华民族特性而又能振奋中华民族精神的民族音乐；他主张在与外国音乐——特别是与欧洲音乐——的对比研究中，取长补短，以便更快、更好地发展中国的民族音乐。在当时的历史条件下，能提出如此精辟的见解，确实是难能可贵的。

历史证明，“音乐救国”这条道路是行不通的。但是不能因此而否定他的爱国主义思想，也不能因此而不承认他是一位爱国主义音乐家。因为他确确实实是为了振兴中华而奋斗终生的。他的一系列音乐论著就是最好的历史见证。

1984年4月12日初稿
1984年7月10日脱稿

王光祈欧洲音乐理论著述简评及其对我们的启示

中国音协辽宁分会　孙学武

王光祈旅德期间，在专门研习音乐的12年间，发表的论著计有35种之多。当时在国内付诸出版的专著有19种（其中《西洋歌剧指南》、《王光祈音乐论文第一集》，中华书局于1936年曾登发已印刷的预告，但未曾见书，有待查寻）。在这19种专著中，关于欧洲理论部分的，占三分之二。其中如《对谱音乐》、《西洋音乐史纲要》等，都是首次由我国学者自行编著的。

对一个已过三十而立之年，又身处异邦，才开始改学音乐的人来说，仅12年竟写出如此之多的欧洲理论专著，确如他自己所说若不经过"九牛二虎之力从事"，是办不到的。王光祈1920年赴德时，仅略通英文，尚不懂德文，经他以惊人的毅力，刻苦学习，克服了语言、文字方面的障碍。除精通了德文，还会了拉丁文、法文，曾著英法德读音比较。由于熟悉或精通几种外国语文，给他致力研究工作，创造了先决条件。仅这一点，对今天从事理论研究的人，是值得深思的。我们这辈人中，慨叹由于对外语一门不通，已成吸收与更新知识的一大障碍的同志，是不少的。

光祈先生一个人竟写出十几种欧洲理论专著，这是我国清末以来到本世纪二十年代，任何一位致力介绍欧洲音乐理论的先辈所不及。先于或与先生同时留学德国的东邻日本人，对王光祈至为钦佩。据知他们中的田中正平[①]和下总皖一[②]，在二十年代后期，

曾经常向就学日本的中国留学生，介绍王光祈先生。我国音乐界仍健在的或已过世的一些知名的长者，曾从光祈先生著作中受过教益的，恐不乏其人。尽管这些书著，在时隔半个世纪后的今天看来，感到若干处有些简单通俗，或间有观点上的错误与论述上的偏颇、不足。对此，我们应以历史的观点相待，既不溢美，也不宜贬低这位政治上真诚的爱国主义者、中国现代音乐科学的开拓人。要永世纪念他对祖国音乐文化事业所做出的贡献。

现仅就光祈先生的欧洲音乐理论著述，做一简评：

一，音乐史在音乐学中，是重要的中心学科。要求所编写的内容，必须具有准确无误的高度科学性，和作者成书中的严肃治学态度。对此，王光祈的《西洋音乐史纲要》，给予我们莫大启示。

撰写音乐史，由于所要编写的对象和方法上之不同，因而各家相异。譬如，以对象而论，除纵观音乐渊源流长的通史外；还有对一定时代（如文艺复兴、巴洛克等）；对一定地区（如印度、非洲、苏格兰等）；对一定形式（诸如歌剧、交响曲、宗教音乐等）；以及对音乐上特定的专题（如演出史、记谱法史、理论史等），加以论述。从方法上来看，除以旧体列传风格编写外；还有以纯粹构成音乐的音现象记述的（如形式史、样式史）；有以文化、社会、哲学思潮做背景，紧密联系时代精神编写的（音乐文化史、音乐思想史）等。晚近，有些学者将世界各音乐文化圈，置于统一的视野下，试图写成一部世界音乐史。

王光祈在编著《西洋音乐史纲要》时，他可能受到辛灵[⑩]教授的指导："现在欧洲方面，尚未达到编纂《音乐通史》之程度。此刻只能从事'零碎工作'，至多能修《分类音乐史》；以待将来有伟大音乐历史家出现，然后再采取各种研究成绩，编成通史。"所以他在1929年写了《音乐与时代精神》。此文，可视为编著《西洋音乐史纲要》的准备，亦可谓之"零碎工作"。顾名思义，《西洋音乐史纲要》是以疏而不漏，纲要克举的方法编著的。此书虽

远不及宏篇通史之详尽，但对当时处于启蒙时期又渴求系统知识的读者，得益非浅。在仅十余万字的史书中，由音乐的起源连续记述到进入本世纪后在欧洲兴起的无调音乐。这种疏而不漏，严谨的编写历史，在纲要体的音乐史著作中，甚至在建国后此类书著中，也是少见的。

当时与德国邦交友善，学术上亦极力仿效德国的日本，在1936年也出版一本由小松耕辅[④]著作的《西洋音乐史纲要》(共益商社书店发行)。两书体例及所编内容，异同皆有。惟小松氏最大的不足是，在该书绪言中，对多数著书的偏多编写德国音乐，把一部欧洲音乐史写成颇象德国音乐史，虽认为不公，但正文中，对欧洲大陆上世纪末，在法国已崛起的，不为富有音乐传统的日耳曼民族所接受的印象主义音乐，他却没按年序及音乐形式和风格特征编写，仅在谈到作曲家德彪西时，附加记述。至于印象主义以后的诸流派，皆未编写进去。至于有的，如P·S·汉森的《20世纪音乐概论》、柴田南雄的《西洋音乐史——印象派以后》、H·哥德施密特的《德国音乐——它的古典遗产和近代创作》等等，都是断代史。

令人莫解的是，时至二十世纪八十年代，有的欧洲音乐史著作，对印象主义，及其以后所产生的一些流派，仍不编入在内。有的音乐院校讲授欧洲音乐史课，并未说明所讲的仅是始自远古到浪漫主义时期的断代史，但对进入二十世纪后在地球那一方所发生的音乐现象，对学生却不做讲述。

王光祈履行了他在《西洋音乐史纲要》绪言中所宣称的五点治音乐史之方法：(1) 英雄主义与时势主义；(2) 偏重理论与偏重实用；(3) 注重部分与顾及全体；(4) 只讲形式与专讲内容；(5) 时代思潮与音乐进化。所以，使这部《西洋音乐史纲要》，至今仍不失其史学价值。

二，王光祈接受了德奥上世纪末始自施通普夫[⑤]、霍恩博斯特

尔[⑥]所成体系的比较音乐学思想、观点、方法的影响，而且贯穿于他有关欧洲音乐理论的专著中。在《西洋音乐史纲要》中，他多处以相比较的方法，来阐述一些音乐现象。如第二章第四节，当说到初民之音乐时，则有“古代原始人类的音乐，虽不必尽如今日之野蛮民族，但‘音域’范围，必定极为有限，却可以断言。譬如现行西洋乐器之上，多至七个音级[⑦]，如钢琴之类。至于中国乐器，则除七弦琴外，‘音域’范围均极不广。由此一端，已可想见我们‘音乐文化’如何落伍了！此正如识字不满五十的人，要他作几首诗出来，当然是万办不到的。”此仅是一例也。

我们通读王光祈在著述中所反映出的比较音乐学思想，已远非当时德国学者们所持的“正宗”观点与方法，即进化论、文化形态学观点。如果王光祈把当时在欧洲得到公认的先进科学理论，奉为金科玉律、原封照搬的用以指导他的理论思维，他也将会变成他所批评的那种“一位黄面黑发之‘西洋音乐家’”了。当时，德奥派的比较音乐学所研究的领域是：(1) 乐器学；(2) 将研究成果集成，编写一部世界音乐史；(3) 研究各民族的音乐样式。而王光祈则极多偏重于第三个研究领域。历史证明了对各民族音乐样式的研究，是比较音乐学实践中最富生命力的，派生出的一个研究学科。它发展到本世纪下半叶后，更加显示出应用理论和实践的紧密关系，研究成果是巨大的。在这个研究领域中卓有成就的威奥拉[⑧]，在五十年代提出：把以研究民族音乐为中心内容的，演进的经过历史实践的这一学科，称之为“民族音乐学”(ethnologische Musikforschung〔德文〕)。

在学习欧洲先进科学知识成果，和吸取他们治学的经验方面，王光祈不是人云亦云的盲从，也不是亦步亦趋的模仿，而是有他自己的独立思考立场，和最终的目的：“盖西洋音乐，自希腊以后，数千年来进化之结果，无论其形式（如乐器和乐谱之类）、其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，

即处处用科学方法，以研究音乐，大可引为改造吾国音乐师资。否则吾国音乐虽有至文至贵之音乐宗旨（如爱和平之类），亦甘于简陋，无所发挥矣。"[9]此语和当时国内一股欲将国乐全盘西化的错误思潮，绝非同辙。他在诸多著文中，极力倡导要特别努力创造具有民族性的国乐，但"不能强以西乐代庖"。王光祈曾谈过："吾将偏究各国之音乐，考其嬗变，审其异同；吾国先民之素养，视各国为深，吾尤将发湮扶微，张皇幽渺，使吾国先民音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。"[10]

发展民族音乐文化，在借鉴的问题上，"洋为中用"，今天仍是告诫大家的一句铭言。光祈先生早在二十年代，就率先成为我们的师范了。

三，光祈先生留学到德国时，正是第一次世界大战刚刚结束后两年。战败德国社会情况是不平常的。由社会党人、天主教学和民主党组成个既要阻止容克和一部分资本家试图复辟霍亨索伦王朝，又反共的温和的共和体政府，它要迅速的重建德国。其间遇到了 1929 年发生的世界性的资本主义经济大危机，到 1932 年德国社会诸矛盾发展到白热化的程度，导致了 1933 年纳粹独裁政治统治德国的历史悲剧。

从音乐文化艺术来看，整个欧洲从战前开始，便是诸家流派（诸如印象主义、原始主义、神秘主义、表现主义、噪音主义、新古典主义、十二音主义即物主义、微分音主义等等）繁生和发展又消亡的复杂时代。德国人把这个时期（1920—1930）兴起的这些旨在反对浪漫主义的，抛弃过去传统等音乐特征，统称之为 Neue Musik（新音乐）。傲慢的德国对源于法国的印象主义，持沙文态度，兴起了表现主义，具有代表性的音乐家就是勋伯格[11]。

王光祈身处充满危机感又貌似繁荣的社会环境，和面对如此庞杂的欧洲现代音乐现象，却一直保持清醒，加以分辨，是难能可贵的。他曾谓表现主义（Expressionismus）："此项内部精神生活，

或为热烈感情的，或为神秘宗教的，或属凭空幻想的，均无不可。"[33] "表现派则主张，但将吾人主观直接'从内表出'。至于事物真象如何，大可不必过问，他人了解与否，亦大可置之不理。"[33]

这些评语，恐怕就是指那些追求非理性、自我、潜意识所谓的"心灵在呼唤"说的。勋伯格的独角歌剧《Erwertung》和《月神附体的小丑》(Pierrot Lunaire)应皆属此。王光祈对这一类作品，做了这样的概括："常脱离一切束缚，纯以表现个人自己内部精神生活为主。"[34] 又如当谈到十二音音乐技法时，他说："至于由此方法所组成之调子，可得四万万七千九百零一千六百种，彼此各不相同。换言之，此种制谱（本文作者注：即作曲）方法，与其谓为'制谱'，毋宁谓为'算帐'。"[35] 可以看出，他不是持纯客观主义介绍的态度，而是对那些试图以数学概念做理论基础，来解释这种作曲技法，并把这种演式说成是始自音乐作品的原始细胞等等，做了尖锐的批驳。

上述事实，说明王光祈尊重客观历史事实，毫无回避之意，向读者介绍了直到当时在欧洲已经发生和存在的主要音乐流派，并据综合研究及其个人的美学观点，加以评述。象本文前面已提到的，我们有的音乐院校把开设的欧洲音乐史一课内容，只讲到后期浪漫主义为止（以玛勒、R·斯特劳斯做界）。甚至印象主义亦不予纳入教材。这就难怪思想活跃的青年学生要求知道历史的继续如何？反对把历史中断了。这是很自然的，也是合乎道理的行动。他们中有的似知又不知，既带有求知的探索精神，也不排除持有某些程度的盲目性，便通过多种渠道，自行解谜。这就难免分辨不清，出现偏颇。譬如，有人不加选择的认为，凡"新"皆好，把违反中国人美学习惯的，"怪调齐来，均非旁人所能了解"[36] 的部分西方现代音乐，视为至宝，错误的或不适当的借鉴，以致陷入拾人牙慧迷途的个别现象，也是有的。

如果我们循循善诱，象光祈先生所引导的那样："吾辈治西洋史、凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮，社会经济组织等等；然后始能看出该氏此项作品所发生之原因"[17]，向读者或学生实事求是，褒贬适中地介绍西方现代音乐。这样做，总比蓄意回避或公开反对，给我们带来惩罚要好。

四，王光祈曾自勉："大凡素不研究学问之人，根本不知道有所谓'问题'。若研究学问而不深，亦不知'问题'有如许之多。"[18]广学博采，是他在学术上最终取得成功的原动力。如自 1927 年入柏林大学研习音乐之后，他便对音乐做了全面学习（如钢琴、音响学、音乐技术理论等）。又随柏林乐器博物馆长萨克斯[19]修乐器学，为通晓视唱练耳学科的有关原理，向柏林国家医院耳科主任学人体耳鼻喉解剖学等等。

每当读他欧洲音乐理论的著述时，发人深省之处，比比皆是。如他评述："至于德国人歌唱艺术，最重'表情'。忧愁之时，则常带沉郁之声；欢乐之时，则又改做爽朗之音。但此仅系'腔色'之变换，而非'音质'之变换。质言之，仅使'口腔''鼻咽腔'等处之状态变换，以做此种沉郁或爽朗之'腔色'，而与'声带'颤动形式无关。"[20]"其在意大利方面，则歌唱艺术，最重清一色之'美音'，因而对于'腔色'之变换，亦复捐弃（至少亦捐弃一部分）。以便始终保持其匀净一律之'腔色'与'音质'。"[21]

语言与音乐相结合，即如同说话又似歌唱的声乐表演艺术形式，在欧洲歌剧中早已有之，如意大利人所说的 Recitativo（宣叙调）。但二十世纪后，在德国盛行的此类形式的声乐表演艺术，被视为带有腔色技巧的语歌，德国人称之为 Sprechstimme，即"说声"之意；还有叫做 Sprechgesang 的，有"语歌"的意思。二者的含意是，要象说话似的歌唱。它与意大利歌剧中的宣叙调不同，但个别情况下，也有人把 Sprechstimme，叫做 Recitativo。但在汉

语中，把它叫做“朗诵”是不确切的，有失原意。

这种声乐表演形式的特点，对于词，它规定了严格的音程与节奏。要求象说话似的，运用口腔、鼻咽腔的自然状态变化，修饰声音，进行诵歌，但它不是唱歌。每当声音出现时，要严格的和规定的音程间高度。又据情感表现的要求，须立即如同说话似的高上去，或低下来。节奏不是自由的散板，而绝对要按规定的节奏表演。一般的记谱是：在五线谱表内，对所记音符的符尾或符头，标以“+”记号。也有用一条线，把音程和节奏表示出来的，不附加“+”记号。

最早应用 Sprechstimme 的，是芬巴丁克[32]，他在 1897 年创作了歌剧《皇帝和太子们》。继之，勋伯格在 1900—1911 年创作的《格列之歌》，其中一部分用了这种形式；待到 1912 年他创作的《月神附体的丑角》，便把 Sprechstimme 发展成为一种完备的形式。勋伯格晚年写的《华沙幸存者》（1947）也是。又如贝尔格[33]在歌剧《沃切克》（1922）中，应用了这一形式；还有埃斯勒[34]在 1924 年所写的《巴尔姆修特列姆歌曲集》，亦运用了这一形式。

在今天，当我们讨论西方现代音乐时，有的同志竟把这一形式，说成是为表现“颓废”“厌世”情绪，是某个作曲家而专有的“音高不确定的话语式的旋律唱法”。诚然，表现主义音乐的头面人物勋伯格用了这一形式，并发展了它。但是这种德国人所独有的又富特色的声乐表演形式，绝不是勋伯格所发明，更不是其个人所独用。我们要象光祈先生那样：“吾人对于美术作品，宜就其本身体价值，定其优劣，不能谓时代愈进步，艺术亦复愈高也。”[35]经过平心静气的进行分析、研究后，再对某具体作品定其优劣。对古往今来的中外音乐家、作品，做简单的肯定与否定，都是有害的。这类教训的苦头，难道我们吃的还少吗？须知，人类文化进程的历史告诉我们：如果以一种观点，去品评另外一个民族的艺术现象，势必要歪曲它。

再如，他在《东西乐制之研究》中，曾有："此外，吾国最古之调为五音所组成。近代西洋音乐大家中，如马迺儿（Mahler 奥人。生于 1860 年，死于 1911 年。）辈，又甚喜用此种'五声调'竟成为一时之风气。"在《中国诗词曲之轻重律》中，当他剖析李白的《春日醉起言志》时，则又有："按李白此诗，曾为奥人马迺儿 Macler，谱入彼之巨制 Das Lied von der Erde。"[21]又："此诗被马迺儿 Macler 谱入乐中之后，其音乐之沉痛，直使悲观主义程度，升至无可再升。反之，第二首诗（采莲曲）[22]又系描写一种春心暗动有去可乐之境。"

上两例，足以说明王光祈通晓音乐各方知识之广，造诣之深。如后例可知先生将《大地之歌》的德文词[23]，复又译成汉文，加以比较。且对音乐做了细致的，专业性很强的分析，否则难以做出时至 50 年后的今天，仍可视为十分准确的评论。王光祈在其著述里所反映出的诸多治学事例，对于今天从事理论评论工作的人，确是衡量自己的一面镜子。

〔注〕

①田中正平（1862—1945），日本音乐学家，早期留学德国波恩大学。

②下总皖一（1889—1962），日本作曲家、教育家。1932 年留学柏林音乐大学，曾师从亨德密特。

③Arnold Schering（1877—1941），德国音乐学家。曾师丛施通普夫，《巴赫年鉴》乃其名作。

④小松耕辅（1884—1966），日本作曲家、评论家。自 1920 年赴欧留学 3 年。

⑤F · C · Stumpf（1848—1936），德国心理学家、声学家和音乐学家。

⑥E · M · von Hornbostel（1877—1935），奥地利音乐学家。

⑦即 Octave。

⑧Walter Wiore（1906—），德国音乐学家，系民歌研究权威，对美国音乐学亦颇具建树。

⑨王光祈《德国音乐与中国》

⑪魏嗣銮《我所能记忆光祈之生平》成都《追悼王光祈先生专刊》1936年4月。

⑪Arnold Schonberg (1874－1951)。"新维纳乐派"的领导者，十二音音乐技法的创始人，对西方现代音乐影响很大。

⑫⑭㉓王光祈《音乐与时代精神》。

⑬⑮⑯⑱王光祈《西洋音乐史纲要》。

⑰王光祈《中国音乐史》

⑲Gurt Sachs (1881－1959)。德国音乐学家，现代乐器学创始人。著有《乐器百科全书》等世界名著。

⑳㉑王光祈《学说话与学唱歌》。

㉓E·Humperdinck (1854－1921)，德国作曲家。

㉓Alban Berg (1885－1935)，奥地利作曲家。勋伯格学生、至友，"新维也纳乐派"成员之一。

㉔Hanns Eisler (1898－1962)，德国作曲家。勋伯格学生，共产党人，现在民主德国国歌作者。

㉖大型声乐套曲《大地之歌》。

㉗李白诗，被用于《大地之歌》中的第四曲歌词。

㉘《大地之歌》的词，系选自德国汉斯·贝特格译中国唐诗，以德文散文诗体译成的《中国笛》中的七首而成。

关于王光祈“燕凋”的探讨

天津音乐学院　康少杰

王光祈是我国最早的音乐学家，他也是最早把欧洲的比较音乐学带到中国和东方来的人。他在介绍西洋音乐理论和用比较音乐学的方法研究中国、东方以及西洋音乐等方面都作出了杰出的贡献。他是我国现代音乐理论的奠基人之一。特别是，他在用科学方法，对我国民族音乐理论进行研究方面的业绩，是后来者永远不应该忘记的。

王光祈的许多著作是在国外完成的，他所进行的工作，在我国当时也是属于开创性的。由于客观条件的限制和在时代上、思想认识上的局限，今天看来，这些著作还显得不够完善，甚至包含有错误的地方，这是完全合乎事物的发展逻辑、也是我们不能苛求于前人的。本文就他在《中国音乐史》中提出的“燕调”问题准备作的一些探讨，就是在上述认识的前提下进行的。

在下面的讨论中，我所使用的音阶名称，不是通常习用的“古音阶”(或“旧音阶”、“雅乐音阶”)、“新音阶”(或“清乐音阶”)和“燕乐音阶”，而是我所主张的以特征音命名的“变徵音阶”(do re mi# fa sol la si)、“清角音阶”(do re mi fa sol la si)和清羽音阶”(do re mi fa sol la ♭si)(详见我提交“中国民族音乐学第二次年会”的小文:《关于“音阶”和“宫调体系”称谓的建议》，此文摘要见中国音乐学院编《音乐文摘》1982年第4辑)，特先说明一下。

一、王光祈对蔡元定《燕乐》一书内容所作的解释

王光祈的《中国音乐史》是中华书局于1934年出版的，书中对蔡元定《燕乐》一书的内容作出了解释，第一次提出了"燕调"(即习称为"燕乐音阶"的"清羽音阶")问题。此后50年来，王光祈的论述一直成为解释蔡元定《燕乐》内容的主要依据，并产生了广泛的影响。在对这一问题进行探讨之前，有必要先对蔡元定《燕乐》的有关内容摘引一下。

南宋乐律学家蔡元定曾著有《燕乐》一书，今已散佚。元脱脱在他所著《宋史·乐志》中摘录了此书的部分内容，脱脱说：

蔡元定尝为《燕乐》一书，证俗失以存古义，今采其略附于下：

…………

一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角。

五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变；变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角。此其七声高下之略也。

……燕乐以夹钟收四声：四宫、四商、四羽、四闰。闰为角，其正角声、变声、徵声皆不收，而独用夹钟为律本，此其夹钟收四声之略也。

宫声七调：……皆生于黄钟。商声七调：……皆生于太簇。

羽声七调……皆生于南吕。角声七调：……皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。(着重点均本文所加) 在摘录蔡书大要之后，脱脱又加以解释说：

夹钟宫谓之中吕宫，林钟宫谓之南吕宫者，燕乐声高，实以夹钟为黄钟也。

王光祈对上引《燕乐》的内容，在列出图表之后，是这样解释的：

……比较复杂的是“引古为喻”一事。蔡氏所谓“四变”者，系指古律仲吕而言。何以知之？因该律在十二律中，阴阳易位，故也。（按古调中之变徵系蕤宾，为阳律；现在则为仲吕，系阴律；所以只称之为“变”。）蔡氏所谓“七闰”者，系指古律无射而言。何以知之？因该律为古调七声中所未有故也。（以七声所不及，故谓之“闰”。）蔡氏所谓“四变为宫”者，系指该项“变”音，为燕乐中之“宫”音也。所谓“七闰为角”者，系指该项“闰”音，为燕乐中之清角也。（……惟所谓“变宫为角”者，系指古乐中之变宫（即闰）为燕乐中之清角而言。）

王光祈的以上解释，归纳起来主要就是：“变”为“清角”（古律“仲吕”），非“变徵”（古律“蕤宾”）；“闰”为“清羽”（古律“无射”），非“变宫”（古律“应钟”）。“变”即燕乐之“宫”（燕律“夹钟”），“闰”即燕乐之“清角”（燕律“夷则”）。所谓“变宫为角”，他认为实即“闰为（燕乐之）清角”。兹以图谱表示如下（为说明方便，以 C^1 为黄钟）。

这里，王光祈提出的“燕调”，即“清羽音阶”。他说的“引古为喻”，也是“清羽音阶”。两者除了律高不同（一为黄钟均，一为夹钟均）之外，并无其它区别。

二、对于王光祈“燕调”的不同理解

王光祈关于“燕调”的论述，特别是关于“闰”的解释，几十年来被广泛采纳，似乎已成定谳。对此提出不同见解的，就现见所及，我最先看到的是1975年香港出版的张世彬先生的《中国音乐史论述稿》(以下简称《论述稿》)一书。此书在《第三章、五、蔡元定燕乐音阶的真相》一节内，提出了“闰”为“变宫”而非“清羽”，“闰”即是隋郑译所立之“应声”。他并且认为“燕乐音阶”事实上并不存在，所谓“燕乐音阶”实即传统的“清乐音阶”(即“清角音阶”)。

之后，又读到了陈应时同志发表在1982年第2期《中央音乐学院学报》上的文章《“变”和“闰”是清角和清羽吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》(以下简称《质疑》)。文中提出了与王光祈完全相反的看法，认为：“变”即“变徵”非“清角”；“闰”即“变宫”非“清羽”；所谓“阴阳易位”，乃指“变徵”(阳律蕤宾)易为“徵”(阴律林钟)，而非指易为“清角”(阴律仲吕)(详见《质疑》原文)。

这样，就打破了长期的沉静局面，引起了大家的注意。读了上述论著，使我颇受教益。对两文提出的有些意见，我是同意的；对另一些意见，则有不同认识。这里，不揣谫陋，想谈一谈我对这些问题的理解，以期得到前辈和同道的批评与帮助。

为了便于说明问题，下面先从“七闰”谈起，然后再谈“四变”以及相关的其他问题。

(一) 关于“七闰”

1. “闰”是“变宫”，并非“清羽”

蔡元定《燕乐》中有几句话比较费解，历来存在不同的解释。下面提出我对这些话的看法，以就教于大家。

“‘变宫’以七声所不及，取闰余之义，故谓之‘闰’。”对这一段话的文字本身，我大体上同意《质疑》的解释。“不及”和“闰余”，从字面上看意义正好相反，蔡元定怎么会讲出自相矛盾的话来呢？其实，“七声所不及”指“不在本调七声之内”，“闰余”则是指“越出本调七声之外”，两者的含义正好相同。用今天的语言来讲，即“变宫”既然已经“为角”，故而不能再称为“变宫”。这里的“角”却又是上五度宫音系统之“角”，并不在本调七声之内，因而乃称之为“闰”。

“俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角，而实非正角。”这段话用今天的语言来讲，即：“闰”为正声，不视做变声。“以闰加变”，就是以正声之名（“闰”），加于变声之名（此处指二“变”之一的“变宫”）之上。所以，“闰”既是“角”，又不是本调的“角”（“正角”），而是本调之外的上五度宫音系统的“角”。我认为这样解释比较顺畅，不再有难解之处，因为它完全合于蔡元定的原意。

既是“变宫”，为什么又称之为“闰”？因为它是正声（角声），所以不能用变声之名，但它又不是本调的正声，所以才称之为“闰”。总之，不管称之为什么，“闰”音是“变宫”，而不是“清羽”，这是很清楚的。

王光祈说“闰为七声所无”，这是对的；但他认为“闰”是“清羽”，看来，这是搞错了。“闰”既不是“清羽”，“清羽”也不能为“角”，所以王光祈只好解释为“七闰为清角”了。

2. “角”是“应钟”，并非“无射”

唐、宋燕乐四调的实际情况，也证明了王光祈是搞错了的。燕乐宫、商、羽、角四调，“角”实际上乃是“变宫”，即“变宫为角”（上五度宫音系统之角），也即是“闰”。这是一个公认的客观事实，用不着多加解释。问题在于，正是上引蔡元定的《燕乐》中就有这样的记载：“……角声七调……皆生于应钟。”“应钟”就是

黄钟均的"变宫为角"，角为"应钟"，自然不会是"无射"，这里不可能产生误会，而王光祈却认为"应钟"当为"无射"，这显然是与蔡元定的本意不相合的。

（二）关于"四变"

1. "变"是"清角"，并非"变徵"

蔡元定对这一点说得很清楚："惟'变徵'以于十二律中阴阳易位，故谓之'变'。"黄钟均之"变徵"，位于"蕤宾"，为阳律；易位为阴律，当为"仲吕"，即"清角"。在这里，蔡元定和《隋书·音乐志》中郑译的话："清乐黄钟宫以小吕为变徵，乖相生之道。"完全是一个意思。因为，他们都是在"证俗失"，而且是完全相同的"俗失"。王光祈解释说，"四变"即指"仲吕"，也即是"清角"，这一点无疑是正确的。《质疑》则认为阴阳易位是指由"变徵"易位成"徵"。虽然，"徵"也是阴律，但蔡元定在这里把阴阳易位之后的阴律仍称为"四变"，即仍是变声，而非正声。若是易位到"徵"，"徵"乃是正声，而非变声。蔡元定连他称之为"实非正角"的"变宫"，因其属于正声为（上五度宫音系统之"角"），尚且不以变声名之，而称之"闰"，岂能反将毫无疑义的正声"徵"，名之为"四变"呢？这显然是不符合蔡元定的原意的。另外，"四变"也不可能是指"变徵"，因为"变徵"虽属变声，但在我国民族音乐传统中，它是不可能"为宫"的。蔡元定明明说"四变为宫"、"四变居宫声之对"，在这种情况下，"四变"当然不可能是指"变徵"了。

2. "四变为宫"、在于"存古义"

蔡元定提出"四变为宫"，"四变居宫声之对"的用意，在于"证俗失以存古义"。他实际上是认为：为了"存古义"，俗乐的"四变"，应看做是古乐的宫音。也就是说应以"清角音阶"的"清角"（"四变"）为宫，那么同一音列即可成为"变徵音阶"。这样，"古义"就可得而保存了。观下表自明：

（俗失）	宫	商	角	变	徵	羽	闰	宫	商	角	（清角音阶）
（古义）				宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	（变徵音阶）

（“四变为宫”）

（“四变居宫声之对”）

王光祈按照他的解释列了一张表（见《中国音乐史》）125 页，《质疑》曾加转引，并请参看第 3 页图谱），他把表明“古义”的一行标为“引古为喻”，表明“俗失”的一行标为“燕调”，他的用意也是在进行“古”、“俗”的对比。但是，两行所列都是“清羽音阶”，除上行为黄钟均，下行为夹钟均外，从两行音阶来看，是难以区别“古”与“俗”的。请看下表：

	半半半半
古律：	黄大太夹姑仲蕤林夷南无应黄大太夹
引古为喻：	宫　商　角变　徵　羽闰　宫　商
燕律：	夹姑仲蕤林夷南无应黄大
燕调：	宫　商　角变　徵　羽闰

蔡元定要存的“古义”，要证的“俗失”，难道只是黄钟均与夹钟均的区别吗？这不会是蔡元定的原意，道理也是显而易见的。所以，王光祈在这里未能自圆其说。

三、“燕乐”的角调为什么要用“变宫为角”
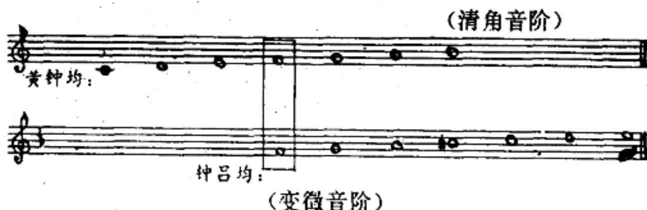
为了讲清本文所要探讨的问题，有一个与此直接有关的历史现象，有必要同时加以提出。这就是：“燕乐”的角调，为什么不用“正角”、而要以“变宫为角”？

《质疑》曾引用了夏野同志的观点，说明了“燕乐”音乐的多种音阶、调式、风格及来源的复杂情况，主张不能用一种音形式来概括，我完全同意这一意见。基于同样的认识，我以为阶“燕

乐”以“变宫”为“角”的客观存在，是否是由两方面的原因造成的。
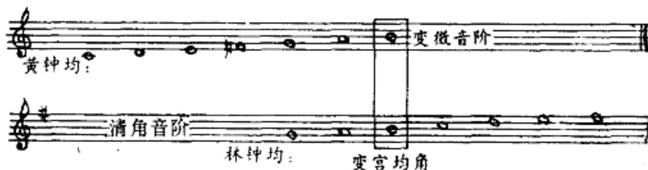
第一方面：

“燕乐”中既然同时存在着几种不同的音阶形式，坚持某一种音阶观点的人，常习惯于以自己的音阶观点去看其他种音阶。如果以“变徵音阶”的观点去看“清角音阶”，就会把黄钟均的音列看做是仲吕均的音列：



这样，两种观点就可以各得其所。这里采用的方法是“清角为宫”，即是蔡元定“证俗失以存古义“的“四变为宫”，即“四变”为下方五度宫音系统的“宫”。

反之，如以“清角音阶”的观点来看“变徵音阶”，那就会把黄钟均的音列看做是林钟均的音列：
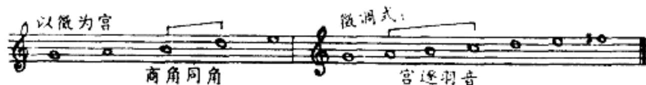


这里采用的方法即是“变宫为角”，亦即蔡元定“实非正角”的“七闰为角”。即“七闰”为上方五度宫音系统的“角”。

用一种音阶观点去解释另一种音阶的记谱方法，今天仍不鲜

见。我并不赞成这种作法，但这属于另外的问题，不在本文的讨论范围之内。

第二方面：

在我国民族音乐的发展中，运用徵调式的历史是十分久远的，在先秦典籍中即已屡见记载。但在“燕乐”四调中却没有它的位置，即所谓“有声无调”。当然不能由此得出结论，认为“燕乐”中根本不存在徵调式。关于徵调式在“燕乐”中如何产生的问题，唐段安节在他的《乐府杂录·别乐仪识五音轮二十八调图》一节中，曾有一段话，提供了线索。他说：“上平声调，为徵声，商角同用，宫逐羽音。”这是他提出的在“燕乐”四调中产生徵调式的方法。这里“商角同用”的“角”，同样也是“变宫为角”的“角”，即上方五度宫音系统的“角”。我认为，“商角同用”，即指先用“变宫为角”的方法，并用商和角，即可产生以徵为宫的上五度调的宫调式；然后，再引入宫和羽二音（“宫逐羽音”），这样，就可以产生出原调的七声徵调式。这一方法既适用于“清角音阶”，也适用于“变徵音阶”。见下例：



以上两个方面，都是与“清角为宫”和“变宫为角”有直接关连的。这两种方法，特别是后一种，已成为我们的民族音乐，尤其是戏曲音乐（无论是北方还是南方剧种）中的一种广泛运用的重要的传统方法。

上面所列的，就是我认为，[illegible]“变宫为角”这种

历史现象的原因。

四、几点概括认识：

最后，概括我的认识为以下几点：

1. 王光祈在50多年前，第一个提出“燕调”问题，肯定了“清羽音阶”在中国的存在，并力图加以探讨和论述，产生了十分广泛的影响。他能够做到这一点，我认为：一是他对中国的戏曲音乐比较熟悉，他会唱京剧和川剧（川剧的弹戏中即有“苦皮”即“燕调”）；二是他运用比较音乐学的方法观察和研究了中国音乐和东方音乐，这是在他之前，别人未曾做到的。尽管在这个问题上，他还未能得出正确的结论，但王光祈的开创之功是不应当抹煞的。

2. 由以上论述可以看到，蔡元定要证的“俗失”即“清角音阶”，要存的“古义”即“变徵音阶”。实际上，他并没有提到“清羽音阶”（“燕调”）。我认为，就目前看到的《宋史》所摘录的蔡元定《燕乐》一书的片断内容，还不能做为“清羽音阶”（“燕调”）见诸记载的论断依据。

3. 由于上面的原因，本文的探讨，实际上只涉及了“清角音阶”和“变徵音阶”。这是因为本文所要探讨的仅限于对蔡元定《燕乐》一书的内容如何正确理解。蔡元定没有谈到的，这里自然也就无从探讨了。

4. “清羽音阶”，在我国西北乃至广东的一些戏曲剧种中，是一种客观存在；从唐、宋以来留传至今的古乐乐谱中，也证明完全了它的存在。《论述稿》却完全加以否定，我认为这是不妥当的。至于对“清羽音阶”的来源和发展历史的研究，自然是十分重要的，但这有待于有关专家们今后去努力完成，这也不属于本文所要探讨的范围。

由于个人见拙识浅，以上认识肯定有片面和不当之外，请同

志们予以指正。

1984年6月初稿，9月改定

于天津音乐学院

王光祈的“谐和”思想和“国乐”观

四川音乐学院 钟善祥

王光祈是我国近代一位杰出的音乐学家，他对我国的民族音乐事业作出了很大贡献。今天我们对他有关音乐思想和音乐建设理论方面进行分析研究，不仅是为了对这位音乐学家作出比较符合实际的评价，而且从近代音乐史角度出发，对探索我国从五四到抗日战争初期一段时期的社会音乐思想，也具有一定意义。

王光祈的著述（包括音乐以外的通讯、评论文章等）很多，涉及的内容也很广泛。通读之后，很容易使人感到，孔子的礼乐思想渗透在他所有的论述之中，而他又自称“是孔子的信徒”[①]，这就更容易使人把他的音乐思想和儒家的伦理观念紧紧地联系在一起，而贯穿于王光祈整个著作的爱国、民主思想主线，也会被人们习惯理解的封建道德概念所掩盖或否定，从而他的“国乐”观也会被误解为旧的“礼乐”观。那么，王光祈的音乐思想基础是什么？我们绝不能简单地回答为礼乐思想，必须具体地分析他所称的礼乐的内容。然而王光祈把礼乐的内容都归结到“谐和”上面，因此，我们还得首先研究“谐和”的含义和内容。下面主要用归纳的方法来进行探索论述。

一

在王光祈的音乐论著中，经常看到“谐和”一词，根据使用情况，大致可以分为两类：一类用作音乐术语，如“谐和学”即和声学，“三音谐和”即三和弦，“八谐”、“四谐”即八度或四度协和音程等等；另一类是作为表达他的音乐观点时的用语，如“谐和主义”、“谐和态度”等。我们要探索的是后一类。

“谐和”的含义，王光祈作了这样的注解：“即身心相安之意”[1]。本着这个意思，他从美学角度将“谐和”与音乐（包括形式和内容）联系在一起。他说：“大凡学过音乐的人，都知道谐和Harmonie这个字的重要。音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音乐谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他互相谐和起来。”[2]他说明了“谐和”对于人的作用之后，进一步提出了“谐和主义”用以代表他在政治或音乐方面的观点。王光祈为了把“谐和主义”与“调和主义”明确地区别开来，于是声称：“我们所谓‘谐和’亦不是寻常人之所谓‘调和’，调和的意思，是把我所主张的让步几分，再把他人的意见容纳几分，以免各走极端。至于我们现在所提出的‘谐和主义’，一方面既可以使我们民族复兴，他方面又可以感化世界人类，万万不能把他让步几分，再把他人的‘征服态度’采择几分，以成调和的谬解。”[3]王光祈又把音乐的谐和性和孔子的礼乐思想联系起来，他说：“我们的孔夫子，很懂得这个谐和的妙用，遂把他的全部学说，都建筑在这个音乐上面。所有我们人类自私自利明争暗夺的习性，都被他那种建于音乐谐和原理上的学说，软化起来。”“总之，我们外面行动须极有节制，否则社会秩序将纷如乱丝，内心生活又须极为谐和，否则人心风气将日趋于下。‘礼’便是外面行动的一种节制，‘乐’便是内心生活的一种

谐和。"[25]王光祈还认为，在这种谐和礼乐思想的陶养下，形成了我们民族的特性。他说："什么是'中华民族特性?'简单说来，便是一种'谐和态度'"[26]"所谓'中华民族性'者何，即爱和平、喜礼让，重情谊，轻名利是也。""吾中华民族之精神，系基于礼乐，此义吾国人知之，即外国人亦知之"[27]。我们从王光祈的有关音乐论著中，看出这样一条线来：谐和——礼乐——民族性。王光祈深感我国对外受到帝国主义侵略，国内又是军阀、土匪横行，社会秩序"纷如乱丝"，"我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了。"[28]他主张"爱族救族"，而且强调礼乐的作用，认为"唤醒民族改良社会之道奈何，曰自礼乐复兴始。"[29]

王光祈所指的"礼乐"含义是什么？这是探索他的音乐思想的一个重要方面，也是判别他的音乐思想属于什么社会或阶级思想范畴的重要问题。如果说孔子的礼乐思想概括了古代封建社会的道德内容，如恭、宽、信、敏、惠、智、勇、忠、恕、孝、悌等等，那么，王光祈对它却是抱批判继承的态度。他认为"古礼古乐之不适于今者，自当礼淘汰"；[30]"古乐之不宜于今者，吾党自应起而改造之。以应世界之潮流。"[31]而且他把"礼"和"乐"的实质都归结到一个"乐"字上面。他论述二者的关系时说："内心谐和生活，好比一种音调，外面合礼行动，好比一种节奏。……假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不尽人情，我们直可以掉头不顾。照这样看来，'礼'这样东西，亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说，只算是'乐'之一种附带品。"[32]那么，王光祈对于古乐的观点是怎样的呢？他解释"吾国古乐真意"是"用以协和人心"的，"吾民族数千年来之爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利种种美德，无不由此产生。"[33]他把我们这些民族传统中优秀的品格、思想、道德等都归纳于谐和这个概念之中。这就是王光祈对于礼乐的新解。如果说孔子的礼乐思想中，也含有这些因素，那么，王光祈就是

继承了这些可贵的东西，并用以解释他那个时代中国音乐应该具有的社会意义。

王光祈的礼乐谐和思想，还直接反映在他的政治见解里面。他不但把“谐和”与“调和”严加区别，而且对与“谐和”相对立的“不谐和”以及与“谐和主义”相对立的“征服主义”（国外指帝国主义，国内指军阀、土匪）表示了鲜明的态度。他在1924年撰写的《欧洲音乐进化论》中指出：“先将所有抱着‘谐和态度’的国人联络起来，……再向一部分不谐和的国人，要求他们与我们谐和合作。倘若他们始终不愿与我们谐和，那么，我们为保持大多数的谐和起见，只好把他们铲去”；对于国外的“不谐和分子”，“倘若他们始终不愿与我们谐和，我们为保持人类全体谐和起见，亦只好把他们铲去”。特别到了1930年，他写《伦敦海军会议之成绩》那篇带政论性的报导时，对于那些与“谐和主义”相对立的抱“征服主义”的帝国主义侵略者，态度就更加鲜明而坚定了。他主张“吾人欲一与他国论短长，则只有增强国人自己‘能力’之一法；而且只有‘相同之力’，可以抵抗收效。换言之，彼以‘经济势力’侵来，我亦只能以‘经济势力’相抗，决非用‘武备势力’或‘学术势力’所能抵御收效；彼以‘武备势力’侵来，我亦只能以‘武备势力’相抗，决非‘学术势力’或‘经济势力’所能抗御收效，其余如‘学术势力’或‘艺术势力’之侵来，亦然”。这种对于帝国主义侵略所提出的针锋相对的主张，也是他在政治上的见解。联系看来，王光祈的音乐谐和思想是与和平、礼让、情谊、安宁、恬淡等内容密切相关，而却同调和、妥协、软弱等概念大相径庭。“谐和主义”表面上好象墨守于孔子的礼乐思想，但从实质看来，王光祈的音乐思想，最后已从儒家思想的窠臼中脱颖而出，汇入了五四时期反帝、反封建的爱国、民主思想洪流之中。

二

王光祈的爱国、民主思想，体现在他极力主张创造中国的"国乐"这一问题上面。创造"国乐"的目的在于唤醒民族，拯救国家。他对"国乐"作了这样解释："什么叫做'国乐'？就是一种音乐，足以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间公认。"[19]他所称的'国乐'，实际上指的一种能够代表我们民族的新音乐。

王光祈首先提出了"国乐"必须具备的三个条件："（一）代表民族特性。"这里所谓的民族特性，包括了民族性格、思想、生活习惯等内容；"（二）发挥民族美德"。强调音乐的社会功能，"国乐"要能"引导民众思想向上"，反对"迎合堕落社会心理的音乐"；"（三）畅舒民族感情。""所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情"[20]。如果把这三点再概括一下，就是"国乐"应该具有民族性、教育性（社会作用）和民众性。这是王光祈在民族音乐建设问题上提出的一个很有价值的论点。这里，我们还得回顾并联系二十年代前后的情况，当时我国在音乐理论上存在着激烈的两种争论：一种主张固守几千年来的音乐遗产；另一种主张用"全盘西化"的办法以取代我们的民族音乐文化。在"复古"与"崇洋"思想分别支持下的两种错误主张，都为王光祈所不取。他认为古乐"不足以畅舒我们现代民众的感情"；"讲到外来之西洋音乐呢，又只是代表欧美人的生活，不能代表我们民族的特性"。从此可以看出王光祈所主张的"国乐"，应是一种新型的民族音乐。

王光祈基于对"国乐"的三点认识，进一步提出了创造"国乐"的三个步骤："第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在那里？"他还主张将外国音乐中科学的东

西借用过来，认为“我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”[16]王光祈提出的创造“国乐”三步骤以及制乐的指导思想，包括了继承古代、收集民间和借鉴外国等三个方面。总的看来，从主张创造国乐、对国乐的要求到制乐步骤及方法等，构成了王光祈的一个比较完整的“国乐观”。他这基于爱国、民主思想的“国乐观”，贯穿于他所有的音乐论著中，不但对二、三十年代的社会音乐思想起到积极的影响作用，而且对后来的民族音乐理论建设也产生一定影响，它有着较深远的历史意义。

三

在本世纪初，中国正处于内忧外患交迫的境地之中。王光祈和其他一些有志的青年一样，勇敢地去追寻真理，探索一条救国家、救民族的道路。他早期的社会活动和后来从事的音乐研究工作，无一不是为了实现他的理想——“少年中国”的诞生。他日以继夜地工作，耗尽了毕生精力和心血。遗憾的是他后期一直旅居国外，离开了国内的社会实践，特别是他的早逝，使之未能走完探索的道路，因而也没有全部完成他对社会的认识过程，这就是我们今天从他的著作中还看到他在音乐思想上存在着某些局限性的原因。虽然他过份地强调了“国乐”的社会功能，绕开了通过革命变革社会的道路，但对他基于爱国主义思想而提出的创造“国乐”以唤醒民族、振兴中国的主张，我们应当历史地予以充分肯定，而不必过于苛求前人。作为新民主主义革命时期中，象王光祈这样一位具有强烈的爱国主义思想，为祖国民族音乐事业死而后已的音乐家，是值得钦佩和纪念的。

王光祈是一位身体力行的音乐家，他以“整理史料一事自

励",[17]虽然他竭尽全力地进行研究和著述，撰写了不少音乐方面的文章或专著，但从他对民族音乐研究方面所勾划的蓝图看来，还远远没有完成自己的构想，他和当时的其他音乐家一样，都因受着社会条件的限制所致。回顾过去，从"五四运动以后到抗日战争时期，象王光祈、刘天华、黄自这样一些爱国主义的、有着民主倾向的音乐家，虽然尽了自己最大的努力去研究我国民族音乐遗产，但由于历史条件的限制，中国资产阶级政权不允许这些可敬的音乐家在这方面做出更多、更有系统的成绩来。"[18]当我们理解到这一点的时候，却从思想上提出了这样一个值得思考的问题：在王光祈逝世近半个世纪的今天，我们作为一个音乐工作者，为社会主义的民族音乐事业作出了些什么贡献呢？

〔注〕

①王光祈《论中国古典歌剧》附录二。

②王光祈《东西乐制之研究》自序。

③④⑤⑥⑧⑫王光祈《欧洲音乐进化论》自序。

⑦⑩⑬王光祈《德国音乐与中国》。见中国音协、中国音研所编印《中国近现代音乐史参考资料》第二编第一辑，245页。

⑨⑪王光祈《德国人之音乐生活》之二。

⑭⑮⑯王光祈《欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题》，《中国近现代音乐史参考资料》第二编第一辑，260页。

⑰王光祈《中国音乐史》自序。

⑱《音乐建设文集》序。1959年音乐出版社。

1984年5月20日完稿

王光祈《中国音乐史》述评

四川音乐学院　朱　舟

现代音乐学家王光祈所著的《中国音乐史》，是他旅居德国时的重要音乐专著之一，1931年成书，1934年中华书局初版发行。他在写出本书之前，已经发表过《中国音乐短史》、《东西乐制之研究》、《中国乐制发微》、《翻译琴谱之研究》、《西洋音乐史纲要》等重要的著作，为本书的写和准备了多方面的材料，并提供了比较研究的方法。

和他撰写其他音乐书著一样，他撰写这部书的动机和目的都是明确的：他意识到自己是黄帝的子孙，他热爱我们拥有五千年文明历史的祖国，他警觉到这个礼乐之邦的衰微，他要登昆仑之巅，吹黄钟之律，用音乐文化遗产来引起民族自觉之心；而著书人的最后目的，则是希望中国将来产生一种可以代表中华民族性的国乐——民族之声，乃至由此而使他日夜梦寐以求的“少年中国”，灿然涌现在我们的面前。这些富有爱国精神的观念，分别见于他所著诸书的自白，也可以说就是他毅然从事音乐研究工作的思想基础。关于王光祈致力音乐著述的基本思想，拟另专题分析，本文仅就该书的主要内容试作如下述评。

王光祈《中国音乐史》，用当时一种新的体例，分章叙述了历代乐律、宫调、乐谱、乐器的产生与发展变化等情况，旁及乐队、歌舞音乐、古典歌剧（戏曲）、器乐曲各个环节。其重点阐述的是

乐律与宫调两个部分，约占全书篇幅的一半。

将乐律进化的历史置于首要地位来叙述是有道理的。他认为我国传统的乐律理论，不仅能够体现民族音乐文化的悠久和发达，而且还能有力地驳斥“近代西儒所谓中国乐制，系从希腊学来”①的论调。事实上也是这样，乐律理论是音乐艺术发展水平的标尺之一，而我国历代律学著述又极为丰富，古人对它的研究，力图钩深致远，探幽发微，这种精神是值得赞扬的。遗憾的是，由于受到历史上唯心主义思想的影响，在这些理论中也渗入了不少神秘迷信的东西而有失原来的光彩。鉴于上述的情况，王光祈不遗余力，要来做一番乐律的整理工作，觉得“从新研究中国古律，实是一种对于世界文化极有价值之举。”②他考诸正史，旁采专著，从浩繁的典籍中择要选出可信的史料，列举了自周秦时期出现的三分损益律，到汉京房六十律，南朝刘宋钱乐之三百六十律，与上同时的何承天的新律，隋唐五代刘焯、王朴所提出的律制，宋蔡元定十八律，以至明朱载堉十二平均律等，使人能够看到历代乐律演化的概貌。值得注意的是，这已不是单纯的史料罗列，而是有叙有议地将它们作了较详的解释，且其中还有不少可贵的见解。例如，他能否定古籍中“黄帝令伶伦作为律”之类荒唐的记载；能提出“‘实物’为重，‘典籍’次之，‘推类’又次之”③的研究方法；能按物理特性论述三分损益弦律与三分损益管律二者迥然不同的结果；能批评乐律史上反科学的繁琐推衍，指出“倘京房之六十律，业已繁杂难用，则钱乐之三百六十律之不适于应用，更属明了易见，其结果三百六十律，只能附会于历数，不能实用于音乐。因此，吾人对此，尽可置之不问。”④这些看法，在当时无疑是具有指迷作用的。他又有感于“中国各代正史，对于各律，往往记其名称，未详其音值；即有，亦与近代算法不同，令人阅之，不得要领。”⑤故而他对各律的音值都反复地作了计算，并标出了详细的数据，便于人们研究查阅。通过他的这些劳动，至少可以

看到如下成绩：首先是把古代乐律复杂的历史帐目条理化了，让读者——特别是已被旧著律书弄糊涂了的人，由此而不难理解乐律的基本概念及其来龙去脉；其次是启发人们，要用科学的方法去研究乐律的历史与现状，要注意乐律理论与音乐实践的关系，不能去搞脱离实际的纸上空谈。此外，由于书中还讲到了一些律学的基础知识，诸如生律原理，律制类别，以及计算、实验的方法等，虽还不够透彻，但总能有助于人们进一步的思索。当然，今天我们对于律学研究的基本内容，已是比较容易了解的事了，这是由于不断读到当代律学家、音乐史学家们的科学论著而获得的效益。然而，也不能不想到，早在半个世纪以前就将乐律理论予以整理规范的人，却又是这位音乐学的先驱者王光祈。

接着，书中又着重写到了"调的进化"一章。这里所称的"调"，包括音阶组织形式和宫调（调高与调式）等概念在内，而这一章中主要是叙述宫调的演变问题。关于宫调，在古代不少文献中，对其名称与实质的关系，往往又是纷繁复杂、纠缠不清的问题。搞得如此混乱的原因在于：有单从理论上推导而实际上并不可能完全应用的，如八十四调说；有语意艰涩，或名称及含义已随时代的不同而变异，致使后来的人们难于完全理解的，如隋唐燕乐调；有对同一宫调名称，又各从不同的概念出发去理解，如或用"左旋"法（"为调系统"），或用"右旋"法（"之调系统"），以致产生歧义的；有名实不符，或甚至名存实亡的，如《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》等书中所载的许多曲调。再加上这些宫调的正名、异名、俗名、古名、今名等五花八门的名称，实在令人眩惑迷离，如堕五里雾中，而王光祈则又在此努力予以疏理，他选列并解释了先秦时期的五音调与七音调，继至隋苏祇婆三十五调，唐燕乐二十八调，南宋七宫十二调，元曲、昆曲六宫十一调，以及明清二黄、西皮、梆子各调等，使学习者大略可知我国古代调的产生、发展与其由繁而简的变迁过程，以及

获得一些关于宫调的基本概念。章中还有几个专节，或叙述宫调与某些乐器的关系；或辨正某些理论的误点，如对《燕乐考原》中者；或澄清某些学说的纠葛，如关于起调毕曲问题，等等，皆具有一定的学术价值。除此以外，他还分别从张炎《词源》、《新唐书》、《宋史》、沈括《补笔谈》等书中，将历代宫调的正名、俗名，以及工尺谱字诸项，辑集成为表式，以便对照参阅。诚然，从这全章来说，他对某些宫调的内涵尚解释得不够清楚，但是也得看到，由于历史上已经造成的混乱，其中确有一些不易弄清的问题，如对燕乐二十八调的解释，到底应是四个宫上的七种调式，抑或是七个宫上的四种调式？就连当代的音乐史学家杨荫浏先生经过长期的研究之后，也只能这样说："目前我们对《燕乐》二十八调还只是在怀疑的阶段，还不容易作出明确的结论；而进一步的理解，尚有待于我们继续的努力。"[⑩]我们了解到这些难点，也就可以体谅王光祈的某些不足，何况他总算说明了一部分问题，比起那些侈谈宫调理论而不着边际的乐学古籍，毕竟要好得多。

本书的后半，继续侧重写到的是"乐谱之进化"和"乐器之进化"两章。此前——在本书的自序中，他已提到"吾国历代史书乐志，类多大谈律吕，空论乐章文辞，不载音乐调子，乐器图画"是一种缺陷；又在他的《西洋音乐史纲要·绪言》里，也曾对音乐史无谱无图的现象进行了批评。由此可以想见，他在撰写这两章的时候，是能注意到如何改进，以及如何去做好准备工作的。是以两章的篇幅虽然都不太长，但却有较为丰富的内容。

在乐谱一章里，列举了律吕字谱、宫商字谱、工尺谱、宋俗字谱、七弦琴谱、琵琶谱等古代音乐谱式。叙述详略有致，言理扼要简明，使人读后不但可以增长乐谱发展历史的知识，同时又能懂得古代音乐多种多样的记谱原则与方法。还应着重提出，本章所列各种古代乐谱，不仅举出了原谱式样，而且还由他亲自将其绝大部分试译为现代曲谱——五线谱，人们遂可按谱寻声，听

到历史上一些作品的曲调。自此，音乐史才算开始有了音乐，打破了其前历代音乐史志中的只见文辞不闻乐音的旧局。

乐器一章，能批判那些“伏羲作琴，女娲作笙”之类不可置信的传说，再结合前述他所主张的“实物——典籍——推类”的研究方法来看，可以知道他是很重视乐器史的考古发掘的；同时还能看到他对典籍所载的史事，也正力图作出合理的推断。另外，在乐器的分类方面，能舍弃我国自古采用、但已不合时宜的八音分类法，而又适当借鉴西洋乐理，另立新体类别，确是具有卓识远见。还有本章所著录的全部乐器（共六十七件），均附有图式，既有名称，也有形象，直观效果甚为显明。惟限于他所处的环境条件，不得不权且转录欧人著作中所采用的中国古籍中的乐器图，是为无可奈何的憾事。

以上乐律、调、乐谱、乐器等章，是全书中写得比较扎实，也是比较成功的部分，虽有一些缺陷，那仅仅是属于次要的问题。

令人惋惜的是，余下的乐队、舞乐、歌剧、器乐诸章，竟然急转直下，写得甚为粗略，实有头重脚轻之感。所写的乐队，只约略谈到古代几个宫廷乐队的组织；舞乐，也只概括地说了一些宫廷的歌舞；歌剧，指的是戏曲，比上两章稍为详细，但也仅能算是一个提纲；器乐一章就更为短略了，才举出一首笙曲和一首笛子月琴曲，比起他在乐“谱之进化”一章中所举的乐曲还要少。这样单薄的内容，就从当时的标准来要求，也是不够份量的。加之文中还有一些语句褒贬不当，以致引起了人们的非难，认为这是在轻视自己的民间音乐。那么不禁要问，为什么会出现这样的情况呢？他又不是不知道这些的，他不是说过写音乐史时，“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教，风俗情形，哲学美术思潮、社会经济组织，等等”[7]重要的话吗？这里想为他疏解一下，之所以如此，是有其下列原因的：一是由于受到他所处的那个时代和社会制度的局限，他生长在风雨冥晦的旧中国，民生凋敝，世

道昏沉，哪儿会有良好的条件来作为他治学的后盾？他孤苦奋斗，自食其力，个人的才智不可能得到全面的发展，因而也就带来了这样的不足；二是他当时海外客居，离开了祖国音乐文化广阔的天地，缺少接触音乐实践的机会，任凭他终日埋头于柏林图书馆，但“对于吾国古代音乐书谱，所见终属不多”[18]，以致在写到这些地方时，就难为无米之炊；还有，也是他自己说过的：“本书撰述时间，为时太短，——因为个人经济问题的关系——其势亦不能详而且备。”[19]这也就是说，他已发现了一些问题，只是一时还来不及补充或修改，或已想到某些内容需要详述，可是还没有功夫把它们写出来。至于尚有他自己在思想、方法、能力等主观方面的弱点，自然也是造成这些粗略之处的重要原因之一。现在我们了解到他当时的境遇，对于书中这些失调的章节，就应当将其作为一种心与力的抵触而予以谅解，而不宜作为想与做的脱节来加以责难。说得再直接一点，即这些不够完善的地方是可以忽视的。

总体看来，王光祈《中国音乐史》长能胜短，得多于失，印行后又广为流传，自有其多方面的作用与价值。让我们回顾一下历史便可知道，在二、三十年代，我国的音乐史学还处于草创的阶段，当时用新体例写的称作中国音乐史的书，只有叶伯和的（上卷，1922 年出版）、郑觐文的（1928 年成书，1929 年出版）、许之衡的（小史，1931 年出版）、缪天瑞的（史话，1932 年出版），和这部王光祈的音乐史等几种屈指可数的著作。这些音乐史学的先驱者们苦心孤诣，著书立说，皆有其筚路蓝缕的功绩，是为今天的人们所钦佩的。而王光祈的《中国音乐史》则更多地发前人之所未发，或尽前人之所已发而未尽之意，比他的先辈提供了不少新的东西；或又能深入某些环节，有所发现，有所开创，可比同期、同类的书著更胜一筹，因之它的历史价值、学术价值是显而易见的。再有一点必须提出，是本书的启示作用。音乐界的前辈告诉我，他们在三、四十年代就学习这部书，懂得了不少音乐

史知识。而我在五十年代，也是以这部音乐史作为入门读物的，后来又根据书中提示的线索进一步研习，所得到的启发就更多了。至于此书为了适应社会发展的需要于解放后重印，以及在八十年代的今天还要有意识地来研究评述它，这些做法也就正好从某些方面体现了它本身所应具有的作用与价值，只是限于笔者水平，未能将其完全表述出来罢了。写到这里，且一言以蔽之：王光祈基于强烈的爱国主义思想感情而写出了这部《中国音乐史》；王光祈《中国音乐史》不愧为我国音乐史学领域里的一部拓荒之作。

〔注〕

①③王光祈《中国音乐·律之起源》。

②王光祈《东西乐制之研究·自序》。

④王光祈《中国音乐史·律之进化》。

⑤王光祈《东西乐制之研究·著者敬白》。

⑥杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第263页，人民音乐出版社出版，1981年2月北京第1版。

⑦⑧王光祈《中国音乐史·自序》。

⑨王光祈《中国音乐史·编纂本书之原因》。

*1984*年*5*月*28*日完稿

新见王光祈的音乐论文

上海音乐学院　**陈聆群**

王光祈（1892① ～1936）是我国近代音乐史上著述最为宏富的一位音乐学家。通常都说，他自 1923 年 10 月在《申报》连续发表《德国人之音乐生活》通讯 10 篇起，先后完成和发表了中文音乐论著 17 种（部）、西文音乐论著 14 种（篇）。历来认为：这就是王光祈音乐论著的全部。

其实不然。笔者最近在寻检有关书刊资料时发现，至少有以下 10 篇音乐论文，是已往研究、论述王光祈音乐论著者所未见，或从未提及的。现按这些论文完成或发表的先后，逐篇简要介绍如下：

（1）《评卿云歌》。据文末署："十五年十月二十二日草于柏林"，此文完成于 1926 年 10 月 22 日。刊于《中华教育界》16 卷 12 期（1927 年 6 月），计 11 页，约 7000 字。这是王光祈对 1921 年 3 月被定为国歌的《卿云歌》（章太炎选词，萧友梅作曲）的评

---

① 王光祈生年向有 1891 年和 1892 年两说，均是按其逝世时为 45 岁，向上推算而得，因有按虚岁或足岁推算之别，遂发生差异，现据王在成都高等学堂附设中学堂丙班时之同学、朋友、作家李劼人《诗人之孙》（刊于 1936 年 4 月成都《纪念王光祈先生专刊》）一文所记，王"小我一岁"推定：李劼人生于 1891 年 6 月 20 日（农历 5 月 14）；王小李一岁，应为 1892 年生。

论文章。从文章可以看出，王对当时国内围绕着《卿云歌》展开的关于国歌问题的论争甚为关注，他尽可能搜罗了“国内时贤讨论‘国歌’问题的文章”，并选择了中华音乐会《音乐季刊》第4期所载罗伯夔《论教育部公布之卿云歌》和《音乐界》第10期所载吴研因《国歌谈》两文，作为申述自己观点的佐证。文题旁署：“就音乐而论……不合国民口味，就文字而论……不是国歌材料”，概括了全文所述他对作为国歌的《卿云歌》的看法。此文除对国歌曲词应具何种条件进行了论述外，值得注意的是还就中西音乐的异同，提出了以下意见：“我亦常说：‘音乐科学’Musikwissenschaft是含有‘国际性’的；可以施诸万国而皆准（比如从物理学等等方面去观察之类）。而‘音乐作品’Komposition则是含有‘民族性’的；每个民族皆有其特别嗜好。因为前者是‘理智’的产物，后者是‘感情’的结晶。所以我们对于现在的西洋文化，如自然科学之类，皆尽可以尽量移植国内；独音乐一物，却不能如此横吞硬吃！”这一段话，不仅在当时堪称远见卓识，即使今天看来，也不失为真知灼见。另据文末“附注”，已有“请参看拙著音乐书籍第九种各国国歌评述”之说，并在文中介绍和刊载了他所作《少年中国歌》之词曲，可知此文作于其《各国国歌评述》（1925年5月成书，1926年11月印行）一书之后。文章对《卿云歌》和有关讨论的评述，比专著更详尽和率直，是对专著的必要补充。

（2）**《音乐在教育上之价值》**。刊于《中华教育界》16卷8期（1927年2月），计14页，约10000字。文前刊有分节目录和各节内容要点：“（一）不聪之民族　中西民族五官之比较　中国人没有听觉的空间时间观念　（二）不聪之原因　耳中之构造　辨音之原理　（三）不聪之救济　提倡音乐教育少听大锣大鼓”。此文企图从听觉的灵敏与否，来说明西洋音乐与中国音乐先进与落后的原因，得出了中国人没有听觉的时空观念，和造成听觉退化的

原因在于多听大锣大鼓的结论，并着力申述“一个民族之衰，先从耳朵衰起”；“一个民族之兴，亦先从耳朵兴起”的观点，这些当然都是肤浅幼稚的。但王在文中同时指出：“德国人的耳朵好，并不是天生的，是由于他们不断努力训练出来的”；“反之，中国人的耳朵坏，亦不是天生的”，“须知我们祖宗本来具有一双极好的耳朵”，因此，他呼吁：“亲爱的教师们！千万不要以劣种自居，误认我们的听觉，根本不如西洋人”，提出了应从积极方面“竭力提倡音乐教育”的主张，这些都体现了他强烈的爱国精神和良苦用心。文中提到：“欲知声音一道，在物理、生理、心理上之各种历程，请读拙著音乐书籍第十一种《音乐》”（1926年3月完稿，1929年9月印行），以及“拙著初级小学音乐用书”（详见后述）等，可见此文作于两书完成之后而发表在前。将三者连系起来，可以看出王光祈从专题性的音响学研究，到普及性的为小学生编音乐书，都出于改变中国音乐落后面貌的同一目的。

（3）《**中国乐制发微**》（第一篇）。据文末署：“十六年四月一日王光祈草于柏林”，此文完成于1927年4月1日。刊于《中华教育界》17卷8期（1928年12月），计17页，约10000字。文前刊有分节目录和各节内容要点：“（一）律之意义　音级之概念　中西律名对照表　黄钟律之高度　（二）吕氏春秋　古乐篇　音律篇（三）史记　生钟分　生黄钟　（四）中外乐制之关系　中国乐制与希腊乐制之关系　中国乐制与巴比伦乐制之关系　中西音乐同源而异趣”。此文作于其所著《东西乐制之研究》（1924年12月完稿，1926年1月印行）和《东方民族之音乐》（1925年11月完稿，1929年7月印行）两书之后，而在其《中国音乐史》（1931年2月完稿，1934年9月印行）问世之前，将此四种内容有相同之处的论著联系起来研读，可以大致看出王光祈在清理中国乐律史料方面探幽发微、步步深入的过程。此文“律之意义”一节，与《东西乐制之研究》甲编“乐制概论”（一）“音级之分

析”，和乙编“中国”（一）“中国最古之律”，内容大致相同，而阐述更为通俗简明；称引史籍则从原来以“司马迁计算法”和“郑康成计算法”为“最要”，改为“吾国古籍中言律而又有相当系统者，当以《吕氏春秋》及《史记》为最早”；其对十二律的算式实验计数，也更为详明。此外，《东西乐制之研究》和《东方民族之音乐》，主要是对东西方和东方各民族乐制，作并列式的分别叙述，而此文则专以“中外乐制之关系”一节，对照讨论了中西乐制之异同；特别是对当时西方某些学者的“中国乐制源自希腊说”，作了简要而有力的批驳，其所举史实和辩难之文字，甚至比其《中国音乐史》中同样内容的阐述，条理更为清晰和更有说服力。全文以“中国音乐文化虽与西洋同出一源按：〔指两者乐制均受到古代巴比伦的影响〕，但是彼此趋向却大不相同”作结，论述主旨甚为鲜明。此文题下标明为“第一篇”，但其后续各篇却未见到，有待查访。

（4）《**德国音乐教育**》。据文末署：“民国十六年八月三日草于柏林”，此文完成于1927年8月3日。刊于《中华教育界》17卷4期（1928年4月），计18页，约12000字。文前刊有节目分录：“（一）中小学校音乐（二）私家音乐教育（三）大学音乐教育（四）社会音乐教育”。这是一篇关于当时德国音乐教育状况的全面、系统、翔实的报告书，材料来自其亲历或由其直接观察搜集所得，因此颇有史料价值。其中值得重视的是：文章第一节，对其所著《德国国民学校与唱歌》（1924年5月完，1925年7月印行）一书中未涉及的，德国学龄前儿童音乐教育和“国民学校”以外“中等学校音乐教育”等作了补叙。文章第二节，详细介绍了当时德国著名的“斯塔尔音乐学院”（Stern'sches Konservatorium）的组织状况、专业设置（班次），学习科目、入学资格、教学状况和毕业资格等；在介绍德国“私家音乐教育”时，记叙了王自己“在未入德国大学以前，即从柏林一位普通音乐教授补

习”，和“常与彼邦大学音乐教授及‘音乐学者’数人”交往，“得益不少”等。文章第三节，除概要介绍德国大学音乐教育体制外，特别详细地介绍了他所入柏林大学音乐系的课程设置与各课教师，研究室实习科目与指导教师，课外讲座内容与讲演学者、入学考试内容与毕业资格、音乐学各学科分工与主持学者学术成就以及关于比较音乐学的发展状况和应试音乐学博士之资格等；本节对柏林“音乐大学”（Hochschulefür Musik）的介绍，也极为详尽细致。在文章的第四节中，除分别对德国报章音乐评论、音乐刊物、音乐书籍的出版与发售、歌剧院音乐场图书馆博物馆的音乐演出和收藏音乐材料状况以及私人音乐团体（音乐爱好者组织及乐队）等，作了详尽的介绍外，最有意义的是开列了德国当时45种音乐刊物的名称，并对其内容作了分类简介；其中提到：“前数月我曾特为‘北京图书馆’买了一本《比较音乐学杂志》”，这很可能是关于比较音乐学的国外资料输入中国的最早记录。此文除有史料价值外，文章开头，从“德国普鲁士‘教育总长’的德文原名，为‘Ministerfür Wissenschaft Kunst und Volksbildung’，若译为华文，则为‘管理科学，美术及国民教育之总长’”，引出一段议论，也颇有意思。王光祈认为“这种命名方法，对于我们中国教育界，尤觉需要”，因为“中国教育界从来没有将‘科学’‘美术’‘国民教育’三事，同等看待”，这段议论，现在读来似乎还有其现实意义。

(5)《声音心理学》。据文末署：“民国十六年九月十五日草于柏林”，此文完成于1927年9月15日。刊于《中华教育界》17卷5期（1928年5月），计11页，约7000字。文前刊有分节目录：“（一）声音心理学与音乐心理学（二）单纯音色与混合音色（三）协和音阶与不协和音阶（四）直接亲属与间接亲属”。“声音心理学”和“音乐心理学”，在当时国际范围内尚属初兴的学科，此文当是我国学者在这方面的最早著述。值得注意的是：王光祈

在文章第一节中，将我国古籍《乐记》中关于“声”“音”“乐”三字各有其意义的界说，同西方音乐学界“凡研究‘声之感觉’及‘音之辨察’，均谓之为‘声音心理学’Tonpsychologie”；“凡讨论‘音乐作品’结构上或演奏上所引起之美感，则谓之为‘音乐心理学’Musikpsychologie”的概念，作了对应性的通俗解释，使两者自然地联系在一起，便于中国一般读者理解。文章的二、三、四各节，虽然谈的都是有关音响心理学（即王所谓“声音心理学”）的基本常识问题，但其中如：对音响协和的物理理论——德国物理学家亥姆霍尔兹（Herman Von Helmholtz，1821～1894）的“高涌”（Schwebungen）说，和音响协和的心理学理论——德国心理学家斯顿姆普（Stumpf，1848～1936）的“融合”（Verschmelzung）说，所作的相当详明的介绍，对于当时中国音乐界来说均属首次，其历史作用不言而喻。

（6）《中国音乐短史》。据文前作者按语末署：“民国十六年十一月七日王光祈识于柏林”，此文完成于1927年11月7日。刊于《中华教育界》17卷6期（1928年6月），计13页，约9000字。全文拟交《音乐艺术》重刊，此处不赘。需要说明的是：王光祈在文前按语中，已讲了此文原“系为今年（1927年）八月德国佛郎克府所开之‘国际音乐展览会’而作；原文系德文，曾载于佛郎克府《中国学院杂志》之上”；现知王之西文音乐论著篇目中有《Ucber dic Chinesische Musik》《Sinica Frnkfurt a. M. 1927）〔《论中国音乐》（佛兰克福‘中国学院’科学导报。1927年）〕一种，当即此篇。这是王光祈西文音乐论著最早译述介绍于国内，并且是由其本人亲自转译，其历史价值弥足珍贵。

（7）《学说话与学唱歌》。刊于《中华教育界》17卷7期（1928年11月），计14页，约10000字。文前刊有分节目录：“（一）喉头之解剖（二）发音之原理（三）男音与女音（四）高低与强弱（五）音质与腔色（六）母音与子音”。这是一篇相当系统的关于

人声发音原理和声乐基本常识的论文。我们知道，王光祈曾专门从柏林国家医院耳科主任“研究耳朵、喉管解剖之学”；在其所著《音学》一书中，已对音的发生、传播、谐和、音色、各种乐器的发音原理以及有关喉头、耳朵的生理等，作过详细的阐述。此文则是在专著《音学》之后，对人声发音原理和声乐问题作进一步的论述。虽然文中对中国戏曲唱法，作了附和西方某些学者的“只是一片叫唤”的错误论断，但王在文中积极主张应在中国推行“学语学歌的教育”，“能更进一上研究发音之机关，以求‘说’‘唱’之改进”，这还是可取的。此文对意大利美声唱法等的介绍，在当时中国也属较早的记录。

(8)《译谱之研究》。据文末署：“十八年三月十二日草于柏林国立图书馆中”，此文完成于1929年3月12日，刊于《中华教育界》17卷10期（1929年5月），计15页，约12000字。文前刊有分节目录和各节要点：“（一）译谱之必要与简谱之缺点（二）旧谱之种类　乐谱　指法谱　琴谱之举例（三）律吕谱　关雎诗谱之翻译（四）宫商谱　旋宫法　‘均’字之意义　（五）工尺谱　板眼符号‘翻七调’之真相　吃糠曲之翻译（六）黄钟一音之高度　中西各派主张”。此文作于其所著《翻译琴谱之研究》（1929年7月成书，1931年10月印行）之前，除概述译谱之必要和中国旧谱之种类外，主要是对律吕谱、宫商谱和工尺谱的译法，进行探讨和试译。文中已预告关于“指法谱”（指七弦琴谱），“著者他日当另为文以述之。”可见此文与《翻译琴谱之研究》一书，是王光祈对中国旧谱译法研究的两篇带有连续性的论著．文章与专著的主要材料和研究成果，后来又纳入其《中国音乐史》的“乐谱之进化”一章，并作了进一步的探讨和订正。但此文对当时国内许多学者、音乐家，如司徒梦岩、李荣寿、杨荫浏、郑觐文、王季烈、童斐等人的译谱主张和所译乐谱所作的评述，却因《中国音乐史》体例限制，未能包括在内；现在看来此文这一部分引

述的材料和阐明的意见，颇有史料价值。文章末一节引述了国内外 12 位音乐家和学者关于黄钟音高的 8 种不同主张，最后提出："音乐上最重要的，是'相对高度'（即是由甲音到乙音间之音程值），而不是'绝对高度'（即是模范音的颤动数究为若干）"；认为黄钟音高问题的解决，有待于"掘得上古尺子"，而"此种问题，即不解决，亦复无关重要"。这一意见体现了他从实际出发考虑问题的通达态度。

(9)《音乐与时代精神》。据文末署："民国十八年九月二十日草于柏林"，此文完成于 1929 年 9 月 20 日。刊于《华胥社文艺论集》（中华书局 1931 年 2 月印行），计 38 页，约 12000 字。论集中同时刊有刘海粟、梁宗岱、傅雷、萧石君、朱光潜、徐志摩、刘穆、王了一等的作品、译著和论文，这些作者都是当时旅欧学人。王光祈的这篇论文共分"（1）导言（2）政治宗教之影响于音乐者（3）伦理学说之影响于音乐者（4）哲学思潮之影响于音乐者（5）美术思潮之影响于音乐者（6）结论"六节。其中不少论述是形而上学的。（如：将欧洲政治的由"多头"而"独头"而"独头"再至"无头"，宗教的由"多神"而"一神"再至"无神"，机械地类比为音乐的由"多调式"而"少调式"再至"无调式"等）最后结论所谓"音乐进化系从'多调'而进为'无调'，从'善'而进为'美'，从'理想主义'而进为'物质主义'，从'有机体'进而为'无机体'，从'古典主义'，（指文艺复兴时代之古典主义而言）进而为'表情主义'"，也失之于简单粗疏。但王光祈力图"从政治、宗教、哲学、美术各种所铸成之'整个人生'以观察音乐作品"，"将'整个的时代背景'，应用于音乐研究"，这种努力在当时说来还是难能可贵的。文章最后认为：由历史上的音乐进化"便可以看出今日'音乐新潮'为何如"，而"'新潮'不必尽优于'旧潮'。吾人对于美术作品，直就其本身价值，定其优劣，不能谓时代愈进，艺术亦复愈高也。"含蓄地表示了对当时

欧美初起的“音乐新潮”持保留态度。此文完成和发表在他所著一系列介绍西洋音乐的专书之后，而在其《西洋音乐史纲要》(1930年11月完稿，1937年12月印行）成书之前，故可以视作是他对自己研究西洋音乐的一个小结，同时也可看作是他为写作《西洋音乐史纲要》而拟的一个提纲。

(10)**《中国音律之进化》**。分上下两篇，连载于《新中华》杂志1卷21、22期(1933年11月10日和25日)，共11页，约12000字。此文与其《中国音乐史》第三章“律之进化”内容的文字全完相同，是在该书未版前先行抽出发表，故这里不必赘言。

以上10篇音乐论文合计约共10万余字，论述方面之广和在王光祈音乐论著中所占地位，大致已见前述。显然，我们是不应该忽视这批材料的。

除此之外，值得介绍的还有《中华教育界》17卷3期（1928年3月）上所刊署名王光祈的《小学唱歌新教材》一篇。篇前刊有编者按语：“小学唱歌教材，新鲜合用者绝少，兹本局请王光祈先生编有《小学唱歌》一巨册，不日印行，特录一部分在本志发表，以快先睹。”以下刊登了王光祈所作《黄河》、《种豆》、《燕子》、《冬天冬天》、《家书》、《谁愿知道》、《兵士》、《田家四季歌》、《跳舞》9首短歌的词曲，用线谱刊印。看来，这就是王光祈《音乐在教育上之价值》一文中提到的他所著由中华书局出版的“初级小学音乐用书”。从该文和《德国国民学校与唱歌》一书中引述的同以上9首短歌有关的词曲来看，此书歌词均由王光祈自作或译述，曲调或取自德国唱歌教材，或取自中国旧谱，其中是否有他自作的曲词，尚待查考。尽管这本被称之为“一巨册”的《小学唱歌》，目前还没有访到，但这一以前未见称引的材料，代表着王光祈音乐著述的又一个方面，其重要性自不待言。

最后，要说到本文题目的“新见”二字，其实，以上介绍的这些音乐论文和歌书，本来用不着去新发现。因为一者在王光祈

的某些众所周知的论著中，已提到过上述某些论文（如：《翻译琴谱之研究》中已提到“余前作《译谱之研究》一文”）；二者登载这些论文的《中华教育界》等，并不是十分冷僻的书刊，本来是不难查检到这些文章的。可是事实又是这些几乎垂手可得的材料，多少年来却一直无人问津，直待今天才得以重新发见，这一事例突出地暴露了中国近现代音乐史的资料工作，基础何等薄弱；空白多么巨大！大力加强这方面的工作，又是何等迫切！就拿有关王光祈的史料来说，这里所见决不是未知史料的全部，笔者已知，至少还有刊于《留德学志》第一期上的《中西音乐之异同》一篇，此次未能找到。刊载王光祈文章较为集中的《中华教育界》等，这次也因时间限制，未能全部查检，或许还有遗漏。此外，在《王光祈旅德存稿》一书的“自序”中有言：“关于旅德时代所作之音乐论文，已另编王光祈音乐论文第一集公诸同好。”但这本集子和另一本也为王所著的《西洋歌剧指南》，除了见到“1936 年在印刷中”的记载外，一直未能找到，是否已经出版不得而知，很可能以上介绍的这些论文正收集在那本“音乐论文第一集”中，或者还应包括他的大部分还未介绍到国内来的西文音乐论著!? 还有，在萧友梅《十年来音乐界之成绩》（《音乐月刊》1 卷 2 号、1937 年 12 月 1 日）一文中，还提到王光祈所著《中国器乐常识》一书，也是我们今天没有见到的。总之，“史海”无涯，事在人为。愿此文有助于推动各方面重视和关怀中国近现代音乐史料的发掘和清理　迅速开展踏踏实实的有组织的工作。若能如此，则幸甚幸甚！

1983 年 5 月 20 日深夜

试评王光祈的博士论文
——《论中国古典歌剧》

四川音乐学院 钟善祥

1982年,《音乐学丛刊》第二辑刊登了我国近代音乐学家王光祈所著《论中国古典歌剧》一文(以下简称《论文》)。这篇文章是王光祈于1934年在德国波恩大学获得音乐学博士学位时用德文写成的博士论文。原文本曾在三十年代传入国内,但以后遗失了。1981年,中国艺术研究院音乐研究所的同志访日时,又从岸边成雄处得到德文本,后由金经言翻译刊出,始得与国内读者见面。

从《论文》的撰写时间算起,到现在虽然已经半个世纪了,但对于探索王光祈的音乐思想,了解三十年代前后中国对戏曲音乐研究的状态以及中、西音乐文化交流的情况等方面讲来,都具有一定的价值。

下面就《论文》的有关几点试加评述。

一

《论文》写成于三十年代初期,当时中国研究戏曲的情况,正如王光祈提到的那样,"目前中国戏曲的研究,甚至中国音乐史的研究尚处开始阶段。"(本文中凡未注明引文出处的均系摘自王光祈《论中国古典歌剧》)过去的一些戏曲理论或戏曲史实材料,一

般只是散见于各种有关著作之中，它们大都以杂录、随笔或散论的形式出现，既不集中又不系统，有的还存在着谬误的地方。而王光祈所推崇的一部《宋元戏曲史》(王国维著)，虽系“一部奠基性的著作”，但也“只是从文学角度出发，而并未顾及音乐。”这在参考和借鉴方面，存在着很大困难。确切地说，截至三十年代为止，从音乐的角度对中国古典戏曲进行史料整理或研究，的确是前无古人。因此，《论文》在这方面无疑是一篇具有开创性的著作。

王光祈在撰写《论文》的过程中，客观上还存在着时间和所处环境方面的种种困难。从他在1923年正式改学音乐理论，并从事音乐学研究和著述开始，到1934年写成《论文》为止，时间仅仅十二年。在此期中，他撰写了二十多篇有关音乐方面的文章或专著，内容涉及中、西音乐史、乐制研究、音响学、记谱法、音乐教育、乐器研究、歌剧研究……等各方面，他在短促的时间和艰巨繁忙的写作工作中，能完成“中国歌剧”研究这一重大课题并写出论文，的确令人惊叹。

在《论文》的绪论里，王光祈对尚处于开始阶段的中国戏曲研究工作提出了一些可贵的设想：考定各本戏的产生年代，并为那些开创古典戏曲的作曲家撰写传记；对音乐进行全面地分析；介绍全部古典戏曲的内容，他还针对这些设想，提出了相应的具体作法：“为了找到这些音乐家的家族，就得查阅浩瀚的资料（指地方志或家谱，笔者注），而这一规模巨大的工作还有待于开始”；“曲谱尚未译成现代的五线谱。……我们还必须为全部古典戏曲做一番这种翻译工作”；“必须更多地考虑剧作者所据为蓝本的文献(历史、小说等等)，从而才能构想出每本戏的内容”。这几点措施，不但需要充裕的时间，而且还要得到国内大量的有关资料，甚至还须作大量而且是必要的采访工作。这些条件，对于旅居国外而工作又极度紧张的王光祈说来，是不可能具备的。他在当时接触

到有关资料的情况是："十九世纪的欧洲文献中有关中国戏曲的报导寥寥无几"，而中文文献也只提到三十三种，就是在这样时间和环境都不允许而资料又非常缺乏的情况下，能写出这样的论文是很不容易的。用王光祈自己的话说来："本文虽然是有不少纰漏的缺陷处，但毕竟是穷年累月苦心研究的成果。"这的确是他对《论文》既谦逊而又是由衷的评语。

二

《论文》是论述中国古典歌剧（戏曲）。因此，王光祈将中国戏曲的发展划分为三个阶段。"第一阶段：先古戏曲，约始于公元1250年，止于1530年。""第二阶段：古典戏曲，约始于1530年，止于1860年。""第三阶段：现代戏曲，约始于1860年，直至现今。"若以相应的中国历史年代对照，古典戏曲时期应该在明嘉靖初年至清咸丰末年。在此期中，古典戏曲的内容还应该包括其它各类剧种声腔、如弋阳腔、梆子腔和皮黄腔等。但王光祈却单以昆曲作为论述的内容。《论文》中提到，"由于音乐家魏良辅（约1530年）的作用，南曲才在音乐方面取得了基本的古典特征。……这种古典戏曲统治中国舞台达三百年之久（约从1530至1860年）。"很明显，王光祈对古典戏曲的划界，也是以昆曲的兴衰时间为尺度的。他之所以如此，可能出于这样两种原因：第一，王光祈从一个音乐学家的角度进行戏曲研究，自然会顾及音乐、甚至对音乐还会有所侧重，这也可以看做音乐家研究戏曲所具有的特点。我国古代流传下来的戏曲曲谱，若论保存有整出戏的资料，当推昆曲最为丰富，对它进行研究分析，比较容易看到音乐全貌。其它剧种声腔的曲谱往往保留甚少，或以单支曲牌音乐的形式流传下来，有的就根本没有留下曲谱。王光祈以昆曲作为古典戏曲的论述对象，看来与曲谱的留存情况不无关系。第二，我国戏曲

在十六世纪初叶到十九世纪中的一段时期中，各剧种声腔的发展非常迅速，它们在剧坛上相互角逐的情况也很激烈。到了十八世纪末期，昆曲在舞台上很快地露出了下世的光景来，剧坛里展现了“盟主”地位将由“花部”诸腔取而代之的局面。但过去的论剧者，往往囿于昆曲乃是戏曲正宗的偏见，大都无视“花部”的剧种声腔。周贻白曾在《中国戏剧史》“花部的勃兴”一节中，对清初戏曲划分“花”、“雅”两部的情况有过这样的叙述：“表面上看来，以昆曲为雅部，似仍显示着地位的崇高，实则经此一番分别，反愈速其崩溃。盖花部者，除昆曲以外，于各地戏剧无所不包。其实力之雄厚，已非只限一隅的昆山腔所能比并。这些腔调，骤视之，也许有一部分称谓不免突如其来。其实，即当时昆曲最盛之日，皆已有其存在。”“不过一般论文论律者徒知为南北曲张目，把它们全部忽略了。”据《论文》中所划分的历史年限和论述的内容看来，给人以中国在 1530 至 1860 年间所存在的剧种声腔就只昆曲而已的印象。虽然《论文》在第一章“中国戏曲的发展”中也提到二黄和梆子（弋腔系统未提及），但却把它们完全归入现代戏曲的范围里去了。如果从研究和论述中国自十六世纪初至十九世纪中叶一段时期的戏曲音乐角度要求，单一地对昆曲加以评述就会失之过偏。这一情况的产生，不能完全排除王光祈不是受到过去某些论曲者的影响，从而带来认识上的一定局限性。

三

《论文》是王光祈在逝世前两年（1934）写成的，在一定程度上反映出他后期在民族音乐学上面的学术思想，我们如果要对此进行分析研究，还须联系到三十年代前后中国对民族音乐学研究的一些情况。

中国在二十年代初期就开始了民族音乐学的研究，当时这门

学科称为比较音乐学。从世界范围讲来，它是一门较年轻的学科。在本世纪初，德国由霍恩博斯特尔所领导的比较音乐学研究活动比较活跃。王光祈于1920年去德国以后，很快地接受并吸收了比较音乐学的观点和方法，而且首先把它介绍给国内。他在《东方民族之音乐》(1925)的自序里就曾写到，“研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’范围。此项学问在欧洲方面，尚系萌芽时代。故此种材料，极不多觏。至于本书取材。则系：凡关于东方各种民族乐制悉以英人A·J·Ellis（生于1814年，死于1890年。对于‘比较音乐学’极有贡献。）所著书籍为准。”在这一时期中。国内比较音乐研究者如肖友梅、童斐、赵元任等都发表了一些很有价值的著作。王光祈的《东西乐制之研究》和《东方民族之音乐》也是这一时期写出的。王光祈不但把比较音乐学的观点和方法用于音阶、音律、调与调式等理论研究范畴，而且贯穿于他对音乐各个领域的研究之中。《论文》就体现了这一点。他在“前言”中明确地提到，“尽管本文是以我多年悉心研究的中国史料作为依据，但就方法而言，还是受到欧洲的影响。这一点要感谢教授席德迈尔(Schi ed ermair)和霍恩博斯特尔(Hornborstel)两位先生。”王光祈在这里所说的，显然是指欧洲比较音乐研究方法对他的影响。他在《论文》中，从对戏曲结构的概念，中国不同乐律的探讨，戏曲的音乐表达方法以及演员的表演等方面，都采用比较研究的方法加以论述：“欧洲‘歌剧’(oper)这一名词适用于中国戏曲。因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，它也试图把唱歌、吟诵 道白和乐队伴奏等等统一在紧密的结构之中。”“尽管中国的乐律是如此不统一，但是与爪哇的五等程律和暹罗的七等程律，以及欧洲的乐律相比，它仍然产生最早。”“中国戏曲和欧洲歌剧之间本质区别就在这里（指单音音乐与复调音乐的区别。笔者注）。后者拥有多种音乐上的表达方法。”“古典戏曲的演员总以某一种动作来说明唱词的内容。这与

现今的中国歌剧和欧洲歌剧演员不同，后者常常习惯于原地不动地站着唱或者坐着唱”等等。王光祈还在《论文》中对中国戏曲的哲学和美学思想进行了探索，并把它置于世界的范围里进行比较研究：“在中国古代，伦理观念代替了音乐美学。众所周知，孔夫子（公元前551－479）把他的整个学说都建立在礼和乐之上。”“中国戏曲，甚至中国音乐几乎是单纯地被置于伦理道德的范围之中。如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们今天在各原始民族中仍能找到这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示那样；最后，音乐作为一种美学作用，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处于第二阶段，亦即伦理阶段。”“中国人民之所以与其他古老文明的民族，象巴比伦人，埃及人不同，能够至今延续不绝，也许就是这种伦理基础所产生的结果。”由此可以看到王光祈在比较音乐研究方面，不管在观点或深度上都有很大的推进。他在成书于1931年的《中国音乐史》序言里曾提出，“凡研究某人作品，必须先研究法时政治、宗教、风俗情形。哲学美术思潮、社会经济组织，等等；然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也。”如果说这仅仅是王光祈在1931年那段时间对研究音乐时所持的观点或方法，那么，他在1934年撰写《论文》时，已经从更高的角度，把视线扩展到世界范围，历史地去探索音乐与哲学、美学之间的关系，以及音乐对于社会的作用等一类重大的问题了。这是极其重要的一点。即王光祈在民族音乐研究的后期思想，不但避开了当时欧洲在民族音乐研究中非历史主义倾向的影响，而且从研究的地域范围、内容和深度等各方面，都使比较音乐学大大地向前推进了一步，这对于后来东西方的民族音学研究，都具有极其深远的影响。

王光祈是一位具有强烈爱国主义思想的音乐学家，他竭尽全

力从事于民族音乐的整理研究，把“整理史料一事自励。”其最终目的是为了“创造伟大‘国乐’跻于国际世界而无愧”（王光祈《中国音乐史》）。在他从事音乐研究短短的十多年中，一方面把中国音乐文化介绍于国外；一方面又广泛地研究西方音乐，并介绍于国内。他的博士论文，实际上就是一篇向欧洲介绍中国古典戏曲的文章。他在文章的前言里就明确指出该文“是以欧洲读者为对象的”。《论文》在当时日内瓦的《东方和西方》（Orient et Occident）杂志上发表，对于东西音乐文化交流起到一定作用。王光祈为了让欧洲人能够尽可能地理解中国古典戏曲的含义和内容，除了他把“戏曲”与“歌剧”相提并论加以比较（体现了他具有强烈的民族自豪感）之外，还将中西音乐中的相同点或类似之处，尽量采用近代音乐上的一些标记方法或术语加以表述。这种作法在当时还是少有的。最后，我想用波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士在1936年王光祈追悼会上的一段悼词，作为本文的结束。“他把握住了西欧，特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧的艺术相接近。这居然给他做到了！他是一位有严格教育的音乐学家。”（《王光祈先生纪念册》，1936年12月上海出版）

1984年4月1日完稿

王光祈的《千百年间中国与西方的音乐交流》述评

中央音乐学院　俞玉姿

王光祈（1892—1936），四川温江县人，是我国五四时期社会活动家、近代音乐学的先驱者。他的著述甚多，约有音乐专著17种，音乐论文近20篇，西文音乐论著14种（篇），在我国近代音乐史上占有重要地位。其他尚有政治、经济、军事、文化艺术以及书信等共百余种（篇）。他所有的音乐方面的论著都是旅居德国的十六个年头里完成的。

有关王光祈用西文写的音乐专著，长久以来我们仅仅看到过他1934年写的《论中国古典歌剧》，该文使他获得了波恩大学哲学院所授予的博士学位，受到国外学者的赞誉。这篇《千百年间中国与西方的音乐交流》，则是他逝世前一年即1935年在波恩大学工作期间用德文写成的另一篇重要的音乐论文。最初发表在同年出版的卡勒（P. Kahle）教授庆贺专刊上。卡勒教授是波恩大学东方学院院长。在原文发表已有半个世纪的今天，廖乃雄同志受廖辅叔教授委托，终于在波恩查到了这篇论著，最近寄回国内。现经新华社国际部肖力同志翻译，中央音乐学院赵其昌同志校正，首次与我们见面。这篇文章将有助于大家进一步了解和研究王光祈的学术观点与成就。

全文篇幅不大，对象是德国读者。它简明扼要地论述了千百年来我国与西方的音乐交流的踪迹，提出了一些创造性见解。文

章里，王光祈所谓的西方，是个历史概念，包括了先秦时期的“大夏之西”，南北朝隋唐时期的西域龟兹（今我国新疆库车），欧洲，还附带论述了东亚的日本等国家。

该文首先将中西古代乐制的异同作了比较，论述了两者的渊源。王光祈根据我国古代文献《吕氏春秋》和《史记》的材料，认为中国古代乐制的“三分损益法”与希腊学者毕达哥拉斯的定律法虽然一致，但希腊人是将此种方法运用到‘弦’上，中国人则把它运用到‘管’上，二者是有差别的。因此，他认为法国汉学家爱德华·沙畹以为中国的音乐理论可能受希腊影响的说法是不完全正确的。王光祈的这个结论是值得重视的，但此处论证的方法不够严密。早在《中国音乐史》（1931年成书）中，王光祈就曾论述到《管子·地员篇》的三分损益法，他引用《清史稿·乐志二》的资料，解释“黄钟小素之首”的“小素”即小弦之谓。我们知道，三分损益法在弦律显然比管律准确，而《管子·地员篇》并非管律而是弦律。但王光祈在这里放弃了《管子》的重要资料，为了要说明中国乐制并非来自希腊而强调了中国的管律资料，这就降低了我国古代律学的实际成就，这是不恰当的。其实，他在这篇文章里已论述到，毕达哥拉斯的理论只是体现在他的学生的著作中。即使中国的相似的乐制理论的传播稍晚于毕达哥拉斯的乐制理论，在当时的交通条件下，也难以证实是中国接受了希腊的影响。这一点论证是比较有说服力的。我们知道，所谓“中国乐制源自希腊”说，不仅在当时西方某些学者中非常流行，而且直至现在仍有很大影响。如联邦德国1979年出版的《里曼音乐百科辞典》音体系条目中，还写着：“在古中国的音乐中，音阶由十二个音级组成，它们是根据‘毕达哥拉斯定理’，按照五度上行和四度下行的原理确定的”（顾耀明译，见上海音乐学院编的《民族音乐学翻译资料汇编》（二），油印本）。这就越发使人感到，王光祈在半个世纪以前就否定“中国乐制源自希腊”说，是难能

可贵的。诚然，王光祈并非是一个盲目的不愿考虑外来影响的排外者。他在该文章中还提出了另一个使人感到兴趣的问题，即他认为，希腊和中国的音乐理论倒很可能共同源于巴比伦。地处西亚的巴比伦建于公元前三千年代，公元前四世纪末渐趋衰落。王光祈这一说的根据是什么呢？他在《中国乐制发微》(1927 年）一文中阐述较为详细。他写道："据近代西洋学者考求，希腊彼氏乐制系学自埃及，而埃及又学自巴比伦。因晚近巴比伦古物出土之故，更往往证明此说之可信。巴比伦历史之可考者，……本较吾国黄帝为早……。而巴比伦对于度量衡、天文、时历、音乐等等之发明，为时甚古，又早已为世界学者所公认。那么，中国当时所谓'大夏之西'（引自《吕氏春秋》——笔者注），是否即指巴比伦本国，或巴比伦文化势力所及之区域而言？实是一个极有关系，尚待解决的问题。"王光祈推测中国与希腊两国的音乐理论共同源于巴比伦，至少是为我们提出了一个可以探讨的问题。王光祈在该文中还提出了"中国音乐文化虽与西洋同出一源，但是彼此趋向却大不相同"的论断。可见，他还是时时不忘中、西之别的。

第二，该文集中地反映了作者十分重视中外音乐文化交流的作用。他以南北朝、隋唐起，直至明清的中外音乐交流的历史经验为根据，说明我国的音乐由于吸收了外来因素，不但得到了极大的丰富，而且始终保持着中国的特色；同时它又对外国音乐的发展有过重要的影响。如日本至今还保存着我国唐代时期流传的乐器与乐谱，并曾由美国的交响乐队演奏获得巨大成功，从而证实我国古代音乐在世界历史上的地位与作用。特别是他指明了我国明代的杰出学者朱载堉发明的十二平均律对欧洲的影响，并得到欧洲学者的肯定，这一点十分重要。全篇中王光祈所列举的一些史实，今天看来虽有个别简陋不足之处，但在历史上就缺乏关于音乐文化交流的可靠记载的条件下，30 年代身居异国的王光

祈，能总结出这些历史经验，是值得我们珍视的。总的看，王光祈的这篇论著对澄清某些西方学者鄙视中国古代音乐文化的模糊认识，对提高我们自己民族自尊感和民族自信心，都是有益的。还应指出，十多年来，王光祈本人就是一方面向国内介绍西方音乐，另一方面又向国外用德文直接介绍我国传统音乐，致力于中外音乐文化的沟通。这在近代中西音乐文化交流史上也是少见的；而对这一课题的研究，就是在当前的音乐学领域也还是个薄弱环节之一。

第三，该文鲜明地体现着王光祈的渊博学识和治学毅力。王光祈 1920 年初到德国时，仅略懂英文，对德文是不熟悉的。当时他是靠他的同学魏嗣銮帮助，才能从德文译写通讯稿寄回国内报刊杂志，以稿费收入维持生活。他学音乐是从 1923 年才开始的。经他发奋努力，1926 年就开始用德文写音乐论文，在德国报刊杂志上发表。从《千百年间中国与西方的音乐交流》一文来看，他不仅大量阅读了我国古代文献，而且查阅了西方学者对我国音乐文化研究的文献。因此，他能知己知彼，互为印证或有所比较。如他认为，我国明代朱载堉在 1584 年创造的十二平均律理论，不但比德国人安德烈亚斯·韦尔克迈斯特（Andreas Werckmeister）的发明（公元 1691 年）早一百来年，而且有可能是由进入中国宫廷的欧洲人将这一发明传到欧洲的。王光祈还在德国图书馆中看到了 1890 年出版的《布鲁塞尔皇家音乐院年鉴》，上面清楚地写着欧洲人从 1596 年发表的一部中国文献（指朱载堉的《律吕精义》——笔者注）中得到解决管律问题的初步线索。此外，再从王光祈的《论中国古典歌剧》（德文，金经言译，《音乐学丛刊》第二辑），更可以看到，他从欧洲文献中对西方学者研究我国传统音乐情况作了详尽的调查研究。他的渊博的学识和刻苦钻研的毅力实在值得我们钦慕和学习。

王光祈早在 1921 年就认为："要抬高现在中国民族的格，最

好是自己能创造新文化，以贡献于世界。否则至少亦应将中国古代学术介绍一点到欧洲来，一则使东西两文明有携手机会，可以产出第三文明；二则亦可以减少欧洲人轻视中国民族的心理”（见《旅欧杂感》，载于《少年中国》二卷八期）。这就是他忘我勤奋地学习，致力于民族音乐学研究的动力。为此，他曾几度晕倒在图书馆，最后以脑溢血逝世于波恩。王光祈热爱祖国、热爱民族音乐文化的感情、远大的抱负和所取得的卓越成就，在今天仍然对我们有所激励和启示。

为了对王光祈学术研究尽一点微薄的力量，我在此抛砖引玉。廖辅叔、赵宋光等同志对翻译王光祈的这篇论著也曾给予关注，我们共同把它献给“著名音乐学家王光祈研究学术讨论会”。我们的心愿是希望引起大家重视王光祈的音乐论著遗产的收集和研究，以便更好地继承这一份珍贵的精神财富。

1984. 6. 7

王光祈儿歌九首评析

四川音乐学院 何福琼

二十——三十年代名震西欧的我国蜀中乐杰王光祈博士，本音乐救国之宗旨，以刻苦自励之精神，历十余年异国寒窗之艰辛，为创造具中华民族性的国乐而潜心研习，积学成书达三十余种，向获中外乐界褒论，且多有人评说。唯遗作中之儿歌九首尚未见文述及，也不见于王光祈著译篇目，笔者应约就此撰文，欣从而习，谨录学习心得三则，以期引起音乐史家对王光祈所编之小学唱歌教材的注意。

一、儿歌九首之编写年代

儿歌九首载于中华书局刊行的《中华教育界》十七卷三期上的小学唱歌新教材栏目内。卷首附按语云："小学唱歌教材，新鲜合用者绝少，兹本局请王光祈先生编有《小学唱歌》一巨册，不日印行，特录一部分在本志发表，以快先睹。"该志当期发表的儿歌九首计有：《黄河》、《种豆》、《燕子》、《冬天冬天》、《家书》、《谁愿知道》、《兵士》、《田家四季歌》、《跳舞》等。按发表的时间看，《中华教育界》系以年为卷以月为期计，十七卷三期当是民国十七年（合公元1928年）三月号。刊出的时间既已确切，那末编写的年代又当是何时呢？笔者遍查王光祈先生有关音乐的著述并参照

其致力音乐的学历，揣度儿歌九首的编写年代约在1925～1926年期间。据一，《中华教育界》十六卷八期（时1927年8月）曾刊有王光祈著文《音乐在教育上之价值》，文中述及其所编写的几首儿歌："譬如《黄河》一歌（见拙著初级小学音乐用书，中华书局出版）的调子，系我从中国旧谱《望桩台》内摘出，而稍稍加以更改者，歌词则系我自己著的，其原文如下。（外附有此歌之游戏方法）。……又如《春使》一歌的调子，系著者选自德国民谣，（歌词则系著者译自原文。）……譬如《平沙落雁》一歌，是我选自中国琵琶谱中之一段，而稍稍加以更改者，歌词则系著者自撰，并附有游戏方法。"从上列引文可以证实，该篇成文之前初级小学音乐用书已编成册，后《中华教育界》十七卷三期所刊儿歌九首，如编者言系该书中之一部分。《音乐在教育上之价值》的成文时间是1926年，由此可以确定儿歌九首的编写年代是在1925～1926年期间。据二，《中华教育界》十六卷十二期曾刊有王光祈《评卿云歌》一文，文中述及其所拟国歌："我在一年以前，曾作了三首《少年中国歌》。而且，自己配了一篇乐谱。其中所有文字及音乐，虽尽管作得不好。但是我却自信，能实行我自己所提各种条件。"该文作者署明"民国十五年十月二十二日草于柏林。"由此肯定《少年中国歌》作于民国十四年（公元1925年）。王光祈在1925年5月完稿之《各国国歌评述》一文中也曾述及这首歌："我只好自己动手，冒昧拟了三首国歌，很想把"感情"和"理智"融合一炉，同时并配了一篇乐谱，系采用中国乐制，而且很想把它建在一个合于逻辑的音乐理论之上。"王光祈作《少年中国歌》虽然是拟作国歌而非拟作小学唱歌教材，但由此反映出其时他的音乐创作之兴甚浓。笔者认为，将此看作儿歌九首编写年代之旁据未必牵强。据三，王光祈在1924年5月所著《德国国民学校与唱歌》的下编中，曾录由其译词之德国歌调十编，其中《春使》和《妹妹愿否同跳舞》两首，后又编入初级小学音乐用书之中。由此可

以肯定该教材成书于《德国国民学校与唱歌》之后。若是参照王光祈于1924年完稿的篇目，除此尚有：《西洋音乐与诗歌》（一月）、《西洋音乐与戏剧》（五月）、《西洋乐器提要》（九月）、《东西乐制之研究》（十二月），便更可以认定小学唱歌教材的编写时间是在1924年之后了。如果再旁及王光祈从事音乐的年历，自1923年改学音乐至1924年这期间，王光祈在补课学习钢琴、小提琴、音乐理论的同时，还撰写了通讯十篇及音乐专著六册（多属介绍性质）亦可以佐证小学唱歌教材系此后所作。及至1927年春入柏林大学攻读音乐学之后，其所学所著均较艰深，则可以佐证小学唱歌教材系此前所作。前后参照，便不难推测其编写年代约在1925～1926年了。

小学唱歌教材并非王光祈重要著作，笔者何以如此费事稽考？盖因《中华教育界》编者按语中之“新鲜合用者绝少”七字所引起，究其含意，由于“新鲜合用者绝少”，才有“兹本局请王光祈先生编有《小学唱歌》一巨册”之事，其时何以如此？则需从它的编写年代联系到当时国内小学音乐教材之状况方能知其所以然。由是笔者遂先查其年代而后再触及乐界教材情况。回溯二十年代中期王光祈编写《小学唱歌》之时，国内除清末民初已有的外，新编的小学唱歌教材寥寥，仅萧友梅先生作有《新学制唱歌教科书》（一）、（二）、（三）册（1924年5月、10月、1925年4月出版）。另，黎锦晖先生其时也仅有《葡萄仙子》（1923年出版）和《月明之夜》（1926年出版）两部儿童歌舞剧问世，其余的几部如《麻雀与小孩》、《神仙妹妹》等儿童歌舞剧以及歌舞表演曲《可怜的秋香》等，则都是在1928年～1930年间陆续出版的。至于萧友梅所作《今乐初集》（1922年10月）和《新歌初集》（1923年3月），虽在王光祈编写小学唱歌教材之前早已问世，但其中大部分歌曲不适合年龄幼小之儿童歌唱。二十年代中期出版的还有赵元任所作的《新诗歌集》（1928年6月），也非小学唱歌教材，如

作者在谱头语中宣称的那样："这个集子里的歌的路素是Schubert，Schumann 的艺术歌（art song）那一派的东西，是给一般的好乐的人唱奏的，也可以作高等音乐教材之用。"从上述情况便可知王光祈在二十年代中期编写小学唱歌教材之时，实可谓"新鲜合用者绝少"啊。

二、儿歌九首之编写要旨

儿歌九首在《中华教育界》十七卷三期上刊载时，卷首仅有编者按语而无作者自序，从何而知作者本意呢？未觅得原著（王光祈编初级小学音乐用书《小学唱歌》）前，笔者只好旁顾它著以求之，查王光祈研习音乐的前期（1923～1926 年）著作中，不乏阐明其音乐教育思想的论述，可视为《小学唱歌》编写要旨的间接反映和旁注。其一，在王光祈的音乐著述中，无一不声言其音乐救国之宗旨。譬如他在《德国国民学校与唱歌》一书的序言中称："我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐智识稍稍普及；更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐；更由'礼乐复兴'以唤醒中华民族之复生，实现我们日夜梦想的'少年中国'！"王光祈在《音乐在教育上之价值》一文中，更进而阐述了音乐何以能救国的道理："本来耳目两物，为吾人心灵之门户，恃之以与自然现象相接，而探求其理。……而且大凡一个民族之衰，先从耳朵衰起，犹之乎人老先从耳朵老起，吾国昔时常以'礼乐不兴'为亡国之兆，其在西洋亦然，……反之，一个民族之兴，亦先从耳朵兴起。证之吾国一切文物教化，自律管乐章而起。……其在西洋亦然，……故吾辈不欲创造'少年中国'则已，如其欲之，则当先自耳朵创起。"音乐救国的思想在王光祈的著作中可以说是无篇不有，类似的表述比比皆是，勿庸赘列，故笔者认为王光祈应约编写的小学唱歌教材之要旨，此当其一也。其

二，王光祈视音乐为使中国人能自觉其为中华民族之前导，所以非常重视普及音乐教育。他认为音乐对于民族性格的形成影响极大。并以他所叹服的德国为例："德国儿童自年满六岁后即须一律入国民学校肄业八年，凡一切音乐常识，皆于此时筑其基础。……故凡曾经受过此种'国民学校'教育之人，未有不能歌唱数十首以至于数百首歌调的。因此之故，无论任何公众集会，只须台上歌声一响，而台下群众多能随声唱和；其情畅达……所以德国人无论求学做事，皆是兴趣百倍，甚至血战四年，归于失败以后，犹不能稍折彼之锐气。……决不似吾国人之稍遇挫折，便垂头丧气，此则不能不归功于德国'国民学校'舒精养气之音乐教育也。"由此笔者以为，吸取德国的经验，普及音乐教育以陶铸民族性格，即王光祈编写小学唱歌教材的要旨之二也。其三，王光祈有感于中国音乐的衰落，已到一个"礼乐之邦"几成"无乐之国"、黄帝子孙几成"不聪之民族"的地步，而主张"应该亟筹补救之策，……宜竭力提倡音乐教育。"以为不聪之救济。他根据"儿童学语与学歌，往往同时并进"的特点，主张音乐教育要从小开始："从小孩学叫妈妈，一直到登台对众演说；从学唱'月亮光光'，一直到高歌'大江东去'；其间虽有精粗难易之别，但是却没有一种不需训练而天然生存的。'训练'即是教育。而且这种'学语学歌的教育'实是适应环境需而万不可一日缺乏的。"王光祈面对"吾国数十年来，……学校音乐一科，遂陷于不生不死之状态"的现实并不哀叹，而是大声疾呼："亲爱的教师们！千万不要以劣种自居；误认我们的听觉根本不如西洋人，须知我们祖宗本来具有一双极好的耳朵。……倘若我们对于音乐教育特别加以注意，则亡羊补牢，尚未为晚。"据此笔者以为，"亡羊补牢"恐即小学唱歌教材编写要旨之三也。

笔者不避杜撰之嫌，旁引侧证而度，拙拟上述几点。因未觅得原书，臆断、附会之处或许难免。切望识者教正。

三，儿歌九首之意趣

儿歌九首选录自《小学唱歌》（教材），王光祈曾指出该教材系初级小学音乐用书。表明该书的适用对象是小学低（中）年级的儿童。透过儿歌九首，我们可以看到熟谙声音生理学和心理学的王光祈，即使是为髫龄儿童的写作，亦有所讲究。

儿歌九首的曲目含选译和自编的两种。据笔者查，其中《燕子》、《冬天冬天》、《谁愿知道》、《兵士》、《跳舞》等五首为选译；《黄河》、《家书》、《田家四季歌》、《种豆》等四首为自编。至于歌词，笔者冒昧断言，九首全系王光祈自译或自著。根据是，其时仅王光祈孤身在德国研习音乐，无同行之国人相助；更兼王光祈本人诗词功底笃厚，勿需他人代笔，据此恐不为臆断。无论选译或自编，这些歌曲都富于儿童特点、语言生动活泼、形式短小精悍、音调平易简单。它们是知识性与趣味性并重、唱歌与游戏并行、学语与学歌并进的儿歌教材。若单就音乐方面看，这些歌曲均适合儿童的发声条件：歌腔不繁，多是一字一音；音域不宽，或五度、或六度、或八度；音区适中（d^1～d^2），发音方便自然。而在节拍上则讲究多样化的训练，既有容易学会的二拍子和四拍子，也有儿童稍难掌握的三拍子。总之，它们是具有科学性的小学唱歌教材。以下就选译和自编的两部分分别一一述之。

第一部分　选译之歌曲

共有五首，均译自德国民歌。从音乐程度上分，其中《燕子》、《冬天冬天》属低年级用歌曲，旋律极为简单，只是歌词语言的节律化、近乎说话，易学易唱。

例 1　　《燕子》

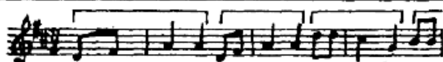
燕子尾巴好象叉叉，一年
（其二）春来避暑秋来避寒，不怕
要搬两回家，但愿我们
辛苦不怕难，
常对[illegible]，得与燕儿一堆耍。

例 2　　《冬天冬天》
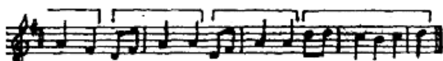
冬天冬天，别了别了，被你关在家中，
（其二）冬天冬天，别了别了，你若今年再来，
好象笼内小鸟，小鸟小鸟，关不住了。
千万不要太早，冬天冬天，别了别了。

其余三首，程度较上两首稍难。似宜作中年级教材。其特点是，均表现出近代德国民歌旋法的曲型特征——依照功能和声的法则所建立的和弦性主题及分解和弦式的旋律进行。这类旋律对于低年级儿童来说，就较上面两首那种以级进为主的旋律稍难唱会。

例 3　　《谁愿知道》
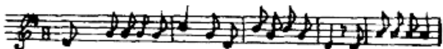


谁 愿 知 道，谁 愿 知 道？小女 孩 子 怎样
（其二）谁 愿 知 道，谁 愿 知 道？小男 孩 子 怎样
（其三）谁 愿 知 道，谁 愿 知 道？大女 孩 子 怎样
（其四）谁 愿 知 道，谁 愿 知 道？大男 孩 子 怎样
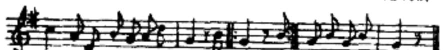


玩 闹，常把 枕 头，当作 儿 抱，乖乖 快些 睡 觉。
玩 闹，常把 手 棍，当作 枪 炮，瞄准 品 俸 打 倒。
玩 闹，拿着 镜 子，细看 容 貌，照了 又照 再 照。
玩 闹，骑着 马 儿，扬鞭 高 叫，快跑 快跑快 跑。

例 4　　《兵士》
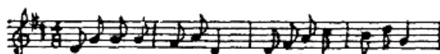


当 兵的若是 听 见打 战鼓，排队伍，倘若是我们
（其二）当 兵的若是 听 见吹 军号，放步哨，倘若是我们
（其三）当 兵的若会 打 枪放 大炮，有赏犒，倘若是我们

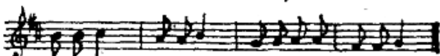


亦 有战 鼓打，真好 耍。冬 冬 冬 冬冬 冬冬 冬。
亦 有军 号吹，将敌 追。务 都 务 都务 都务 都。
亦 有枪 炮放，将敌 抗。品 俸 品 俸品 俸品 俸。

例 5　　《跳舞》



妹妹 愿 否 同 跳舞， 我的 手儿 给 与汝。
（其二）汝之 游 戏 真 正妙， 为我 初意 所 不料。
（其三）我们 再 来 做 一次， 因为 心中 甚 满意。
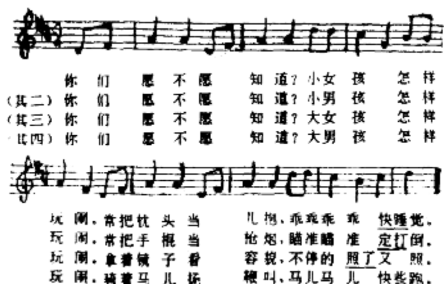


往 前 行， 往 后还， 转个 圈儿 真 不难。
往 前 行， 往 后还， 转个 圈儿 真 不难。
往 前 行， 往 后还， 转个 圈儿 真 不难。

（原编者注：妹妹愿否同跳舞（按此系一种民间歌谣，不知谱自何人作自何人。）此歌乃系一种游戏歌调，歌唱之时，令全班儿童双双对立，每唱“妹妹”二字时则双双对鞠一躬，随将双手互

握。唱到“往前行”时则往前走三步，唱到“往后还”时则往后退三步，唱到“转个圈”三字，彼此将手撒开，各转一个圈子。若全班学生均系男孩，则将“妹妹”二字改为“哥哥”）

上例5首歌曲均系王光祈译词配歌，而非填词新作。何以见得？查王光祈曾对借用西洋乐谱而另作中国诗歌的填词办法不甚赞成。他在《西洋音乐与诗歌》一书的卷头片语中述及于此云：“年来国内学校，亦渐渐自惭，若无音乐唱歌一科，列不足以副新式教育之名。于是有人借用西洋民间歌谣的乐谱，而另作中国诗歌以实之；……我主张‘介绍西洋诗歌乐谱，应该同时介绍谱中原诗，……’因为西洋诗歌乐谱的内容，是与他的诗歌意义相应的，假如我们另作中国诗歌以实之，结果往往弄得‘牛头不对马嘴’。反之，我们若将谱中原诗译出，同时输入，那么，即或我们的译诗尽管作得不好，但是那篇著名乐谱，你总是应该听听的。”由此可以断定，上列5首歌词均系从谱中原诗译出。就译词配歌而言，王光祈的译诗非但不是作得不好，而且堪称译得精妙。如何精妙？仅举《谁愿知道》一例，便足见其音乐、文学修养之高。按此例系德国民间儿童歌谣，其歌名有译为《你们要知道吗？》的。王光祈却译意为《谁愿知道》。译名不仅用语简洁而富逗乐趣味，且与译词所取的结构相谐。这首译词的名式采取四字短语的结构，它与歌曲的节奏特点恰好一致。这首歌曲的节奏特点是，由4个音组成的抑扬抑格的节奏动机，及其多次重复所形成的同一节奏型的连锁。（见《谁愿知道》一例中曲谱上端用⌜⌝勾划处）译词中以四音节四字短语为基本句式亦多次重复，遂与旋律的脉动同步。词与曲巧妙的契合几与原作无异。若将译词改为七字句象下面这样：



再将其与例 3 相比较，便能觉察出王光祈译词配歌之精妙，而发现七字句式与旋律的节奏结构相违故显得累赘别扭。除上例外，王光祈译词之精妙还在于，其所使用的语言，具有儿童口语化的特点。譬如《燕子》一歌中的“燕子尾巴好象叉叉，一年要搬两回家。……但愿我们寒暑假，得与燕儿一堆耍。”以及《冬天》一歌中的“冬天冬天，别了别了，被你关在家中，好象笼内小鸟，小鸟小鸟，关不住了。”等等，吟哦起来均不失为佳句。还有那《谁愿知道》一歌中的译词更是口语化和诗化融汇的杰作，念读起来生动活泼，意趣横生，对不同年龄的男女儿童之心理、行为特征，描绘得维妙维肖。

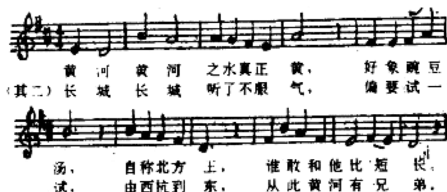
5 首选译的歌曲，除以译配之精妙见长外，选材之丰富亦甚突出：即有借助拟人化写法表达孩子们对燕子的期待和向冬天的告别（如《燕子》和《冬天》）；也有充满儿童乐趣的《谁愿知道》和表现儿童性喜模仿大人的《兵士》；还有唱歌和游戏相结合培养儿童友爱精神的《跳舞》。笔者愚见，译配之精妙、选材之多样乃选译部分的两大特色。

第二部分　自编之歌曲

共有 4 首。《中华教育界》刊出儿歌 9 首时未注明孰系选译、

孰系编曲、孰系制谱。据笔者查，除前述 5 首系选译歌曲外，其余 4 首则兼视音乐的风格而认定系王光祈自编。4 首之中，除《黄河》一歌据查明系王光祈著词编曲（见本文（一）内）外，其余 3 首究系编曲或制谱目前不详。故后文述及于此之处多系笔者省度。兹先将歌谱罗列于后：

例 6　《黄河》



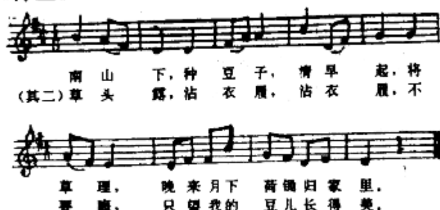
例 7　《家书》



例 8　《田家四季歌》
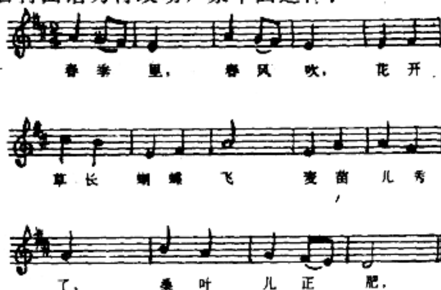


例 9　《种豆》



就歌词而论，上列4首具如下特点：①教材立意确当，歌词内涵丰富，富于教育意义。譬如《黄河》一歌，可以看出作者旨在通过黄河长城之成为兄弟，对儿童进行陶铸民族意识的教育。可以想象，当教师在教唱时，势必对儿童说明黄河长城之来由，岂不就顺带贯输我中华乃文明古国的意识了吗？又譬如《家书》一词，可以培养和加深儿童的乡情。也许王光祈在借此表露他身处异国的孤苦心境，当然这是言外之意罢了。至于《田家四季歌》和《种豆》两首歌词，笔者以为，则是王光祈在《少年中国歌》里所宣扬的“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。万事皆自为”的思想之形象化体现。综观之，4首歌词无不具积极意义。②语言生动，形象具体，比拟确切，易使儿童理解顿生联想。譬如“黄河之水真正黄，好象豌豆汤”，以豌豆汤形容黄河水，极易引起儿童的联想。又寓知识性于趣味性中将黄河长城拟人化，一个“自称北方王”，一个“听了不服气”，经“试一试”而后成为兄弟的比喻，是多么适合儿童的心理。又如“客从远方来，交我一封信，信上有邮花，花上有邮印。中有发信日，下有发信地，知是故乡来，不读已欢慰。”短短40字，把异乡游子收到家书时的情景描绘得栩栩如生，人和物（信封）都具有实体感。③文字优美，韵律和谐，节奏明快，适于入曲，容易上口，是儿童们学语学歌的好教材。譬如《田家四季歌》，这首词表现的是儿童眼中的农家乐。其用词既讲究修辞又兼容口语，是诗化的口语、口语化的诗。

试念这些词句："春季里，春风吹，花开草长蝴蝶飞。麦苗儿秀了，桑叶儿正肥"多活多美的诗句啊！这里没有用丽日兰天、万紫千红、鸟语花香等描春的惯语，而是童眼所见的花在开，草在长，蝴蝶在飞，一切都充满着动态美的春天。这符合儿童们观察外部世界时多注意动态景物的习惯。"麦苗儿秀了，桑叶儿正肥。"亦用词精妙之佳句。前者用"秀"不用"绿"，是美言其神态；后者则用"肥"字直言其形态，一雅一俗前后映衬十分协调。仅此一例足见诗人之孙精于诗词歌赋的功力。

就音乐而论，4首歌谱虽然结构短小、曲调简单，适合儿童口味，但于简中求变，仍不失编曲的特点。譬如在调式方面，既多用大调式，也有小调式（《家书》）。对于调式音阶究竟采用"五声"或"七声"，王光祈"没有一定的成见"，主张制谱时似宜注意在中国曲调中，向来不喜多用七声音阶中的两个半音这一特点，"以便与中国人的耳觉相适"。4首歌谱所用音阶即如是说，多用的是七声音阶，却又具有中国曲调的风格。在节奏方面，用动机的节拍移位造成单一节拍中的律动变化也很有特点。例如《田家四季歌》，其1—3小节（请看附谱），便是由于同一动机的节拍移位导致动机的变格（由"扬抑扬"变为"抑扬抑"）而造成了三拍子的律动。若将曲谱另行改动，象下面这样：



再和例8相比较，便可发现改谱之弊：节拍交替的觉感没有

了，节奏单调了（动机和乐句都是强起强收）；长音太多显得拖沓了；结构过于平衡了等等。改谱之短即可反衬原谱之长。简言之，原谱的节奏感表现了儿童那种气息短促的唸唱，这正是其所长。

就旋律的风格而论，4 首歌谱之中唯《种豆》一曲据何改编尚有怀疑。听、析其旋律，既不象中国的，也非德国的（旋律从Ⅵ级音开始和进行中的调式交替现象非德国民歌所有之），倒有点象捷克斯洛伐克的。但观其歌词却又并非译词，且王光祈是不甚赞成采用西洋歌调填词的。故《种豆》一歌究属编曲或选译尚难确认。这是笔者非说明不可的。

从儿歌 9 首在选材、译词、著诗、编曲等方面之讲究，可以看出王光祈对小学音乐课的重视。他一方面向其所崇尚的德国国民学校之音乐教育借鉴，选译部分歌调纳入自编之小学唱歌教材中；一方面为改变“吾国数十年来，学校采用西洋歌调，而学生对之，未有完全不能歌唱者；唯唱之而不爱耳”的现状，自己动手著词编曲，以引起学生对唱歌的兴趣，达到通过音乐一科“陶养儿童性情使其身心发达”的目的。因此可以说，儿歌 9 首是王光祈“宜竭力提倡音乐教育”的主张之应证。

区区儿歌 9 首，何如此不惜笔墨？非笔者小题大做，盖此乃王光祈所编《小学唱歌》一巨册中之一斑也。然不知何故，迄今该书似未为人所重视，甚至竟未列入王光祈著作篇目中。若拙文能为音乐史家全面研究王光祈提供些许线索，笔者将为未枉费笔墨而欣慰。

1984 年“六·一”儿童节毕稿

王光祈的《声音心理学》述略

四川音乐学院　管建华

乐音心理学（Tonpsychologie 译为乐音心理学为妥，因德文中 Ton 为：〔乐〕音；Psychologie 为：心理学。本文仅在引用王光祈原文时采用“声音心理学”一词）是音乐心理学研究的开始，音乐心理学则是心理学的一个分支学科。作为乐音心理学与音乐心理学在概念上的区分，如王光祈在文中所讲：“凡研究声音之感觉及音之辨察均谓之为声音心理学（Tonpsychologie）；反之，凡讨论音乐作品结构上或演奏上所引起之美感，则谓之音乐心理学（Musikpsychologie）。”据有关词典介绍，最初推动音乐心理学研究的是赫尔姆霍茨（Helmholtz）的《论音的感觉》（1863 年）。施通普夫（Stumpf）则首先对音乐的心理的现象运用科学的方法（实验的方法、统计的方法）去阐述，尤其是在他的乐音心理学与其它出版物中对于协和与不协和问题作了探究。其后，又由里维兹·格泽（Révész Geza），西肖尔（Seachore. C. E），维列克（A. wellek）继续。[①]作为乐音心理学最早始于德国，这与科学的心理学始创于德国有直接关系，赫尔姆霍茨虽不象冯特促成了心理学成为一个独立科学的观念，然而，“他的重要研究和他的威望的影响都是足以使他和冯特及费希纳并列为新科学的‘创始者’。”[②]赫尔姆霍茨也是对音感的生理学探讨做出最大贡献的学者（见后附录）。施通普夫继续了他的研究得出并研究了乐音心理学。[③]二

十年代居于德国的我国音乐学家王光祈，不仅将当时德国比较音乐学、德国音乐教育等介绍于国内，也是最早将德国乐音心理学方面的成果以及赫尔姆霍茨和施通普夫的观点介绍于国内的先驱。今天我们重读他的《声音心理学》，对其中的内容和他的学术思想作一些认识、了解，为乐音心理学、音乐心理学在我国的研究寻找一些线索，以对来者，似乎很有必要。

王光祈的《声音心理学》一文于1927年9月写于柏林，其章节主要是以他的《音学》一书（1926年3月写，1927年7月修改增补一次）中的下篇"从心理学方面观察"为基础，又作了一些整理加工，独立成篇后发表（载《中华教育界》第17卷）。

王光祈的《声音心理学》分4个部分，其内容范围如他所讲："系以心理方面为限，至于物理、生理两方面，前在《音乐在教育上之价值》一文内，曾经述及（载《中华教育界》第16卷第8期）。"王光祈曾在《音乐在教育上之价值》一文内介绍了音的发生的物理现象，生理方面详解了耳朵听觉解剖，以及"耳内接音之理"，他说："假如耳外空气在每秒钟之挤前退后各一百次，则耳内各种动作亦照样各一百次，将此耳内颤动现象直接介绍于吾人之脑中者，是为'基础薄膜'。关于'基础薄膜'之学说甚多，其最占势力者当推德国著名物理学家赫尔姆霍茨。"这里王光祈的介绍是根据赫尔姆霍茨的听觉的共鸣说[4]，感受声波的机构在内耳的基底膜（即基础薄膜）。这个共鸣说到现在仍然通用，但也存在一定缺点，如声音频率辨认的广大范围和基底膜纤维长短的比例不相适应。

第一部分"声音心理学与音乐心理学"主要介绍音乐心理学中的乐音之感觉。王光祈引用了中国古代著作《乐记》中的有关声、音、乐概念的论述，他讲："乐记有云：是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也；唯君子为能知乐。""又云：夫'乐'者与'音'相近而不同。"他指出："声、音、乐这

三个字在我们中国古代是有分别的，是各有一定意义的，大概所谓声系指从物质颤动起，一直至脑中感觉止之现象，故乐记所下的声之定义为‘凡音之起由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”接着，王光祈从心理学角度对这段话作了解释，他讲：“凡音之起系由于我们脑中有所感觉，脑中之所以发生感觉系由于外面物质颤动之故，脑中因受物质颤动之影响，而有所感动故形而为声。”正象美国心理学家G·墨菲（美国东方心理学会主席）所指出的那样：“公元前五世纪……中国的孔子和老子开始从心理学的角度思考问题。”[5]在这里王光祈正是从心理学的角度来探究中国古代著作中的乐音心理学思想，这在当时国内音乐心理学的研究方面，是难能可贵的。

第二部分“单纯音色与混合音色”（即纯音[6]与复合音[7]），王光祈在第一部分中谈了乐音心理学的乐间之感觉，这一部分“则专属于音之辨察问题。”他讲：“大凡一个音初到耳中传入脑内之时，吾人心理上因‘相似联想’（Achnlichkcitsnssoziation）之故，对于该音立刻发生种种印象。”王光祈对音的高低按三种特点：（甲）浊清，（乙）大小，（丙）软硬的一般心理感受作了解说，如（甲）中“较低之音常觉其黑暗、沉郁”，“较高之音又觉其光明、清朗，”（乙）中“较低之音常觉其大而且重，因之联想及于房屋基础，平稳宽大，而为上面一切建筑之依托。”这里王光祈富于感觉形象的联想的描写，使我们想到乐队中贝大提琴之类du音乐器，而这种大小也包括振幅大小（即音量大小的因素）。他又讲“反之，我们对于较高之音又常觉其小而且轻，因之联想及楼头椽桷，轻巧玲珑，飘悬空际之中”，这也使我们想到乐队中短笛、长笛之类高音乐器。在（丙）中他讲：在物理上强度彼此完全相同时，“吾人在感觉方面，总觉得较低之音来得温柔，而较高之音则来得坚硬，因之我们对于较低之音，有如绣被横陈，温柔软适，反之，较高之音则有如一根极尖之针，刺入吾人耳内一样。”以上王光祈为

乐音之辨察所作心理上的“相似联想”的形象解说，实际介绍了施通普夫以心理为基础的乐音思辩的观点。接着他讲：“以上所述浊清、大小、软硬各种印象皆为一个‘单纯声音’所引起，故学者称为单纯音色。惟普通乐器上所发之音则多非‘单纯声音’而为‘混合声音’。”（见⑥⑦）。他对赫尔姆霍茨的重要实验成果之一，泛音作用的分析作了通俗的解说：“我吹笛于你弹琴，彼此所奏之音其高低虽完全相同，而音色却判然有别。……这是因为乐器所具之混合音色各不相同故也。”对赫尔姆霍茨的一些实验结果如：泛音（第一、第二……泛音）、基音等也作了介绍。赫尔姆霍茨发现一重要事实，即每一种乐器发出的不仅是一定的基音，而且还附加比基音振速更快的泛音，他用共鸣器证明，用变换泛音强度的方法，可以人为地产生每一种乐器的特质。

第三部分“协和音阶与不协和音阶”，这部分王光祈分别介绍了赫尔姆霍茨与施通普夫关于协和音程与不协和音程的理论。他讲“关于协和音阶与不协和音阶之学说，分新旧两种。旧者从物理方面着眼，如德国物理学家赫尔姆霍茨之类是也。新者从心理学方面着眼，如德国心理学家施通普夫是也。”“旧说以为协和音阶与不协和音阶之分，系该两者之各种高音[⑩]（oberton）是否多数相同为准。”“新说则以为两音之协和与否，全系心理上之现象，实与物理上之高音[⑩]（oberton）以及生理上之高涌[⑪]（schmebungen）无关。”王光祈所介绍的协和与不协和音程的新旧说，实际与心理学理论、方法的不同也有一些关系。从心理学史来看，赫尔姆霍茨与施通普夫是属于较为相对的两组。美国心理学家波林曾把费希纳、赫尔姆霍茨、冯特和G·E缪勒看成一组，把海林，布伦塔诺，马赫和施通普夫看成另一组。第一组主张严格的实验技术，描述的分析和在知觉中的学习的重要。第二组相信现象的描述和在知觉中的先天论（就是知觉对有机体的遗传属性的依存关系）[⑫]。就音程方面的研究，施通普夫与冯特曾有过激烈的论战：施通普

夫专恃其关于音乐的思辩，冯特则以仪器及心理物理法所得的实验结果为根据。施通普夫的答辩则以为实验所得的结果显然和音乐专家的经验互相冲突，那么这些结果必然是错误的[12]。关于施通普夫的乐音体验的融合是谐和感的基本要素观点，王光祈在最后提到："但是这种融合作用之形式究竟如何？这个问题因现代心理学犹属幼稚之故；至今尚无满意答案。"

以上依据王光祈所介绍的协和与不协和的新旧说线索与心理学史上相对的两级以及施通普夫与冯特的论战相联系，这些问题在心理学以及乐音心理学研究上仍具有探讨价值。在当今看来，协和的理论大致仍分两种：一种是将协和感觉基于物理方面，另一种则将协和归因到相对特殊的音乐文化样式上，即协和不协和的感受有赖于听者所处的文化传统的音乐、音阶、音程等概念，而这当中又存在着任何一种音乐的音阶体系的发展都不能成为人类的唯一的听觉体系结构。正象王光祈在谈到世界三大乐系时所提到的那样："世界各民族既受此种乐系所陶养，久而久之耳朵与感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同"[13]作为不同民族在协和与不协和观念上究竟有何异同，这些都还有待于探究。

第四部分"直接亲属与间接亲属"中，王光祈将"音之亲属关系"分为直接的与间接的两种。"前者譬如 C 与 G 为纯五阶有直接协和关系，后者譬如 C 与 d 为不协和音阶，但若中间经过 G 之介绍则成为间接协和关系。"这一部分王光祈对音（或调）的远近关系作了简单介绍，在此不赘述。

王光祈《声音心理学》一文的写作距今已有 50 多年了，虽然文中的一些译名欠妥（这与当时的整个学术条件有很大关系，如这方面可以参考的文献资料，工具书缺乏），但作为当时对国外乐音心理学的介绍来看，在促进国内对国外乐音心理学的了解确具有不可否认的作用。其中有些问题，如协和与不协和至今也还值得继续探究。另外，作为王光祈音乐研究思想的一个根本立足点，

"利用西洋科学""整理吾国音乐文化"，在他的《声音心理学》中也体现出来，如其中对中国古代著述《乐记》从心理学的角度来探究本民族音乐心理学的思想，这对东方音乐心理学思想的探究也具有十分重要的意义。同时，正象他在《音学》一书序中所提到："西洋近代科学发达之故，所以音乐方面亦尤受其赐，譬如他们因为物理学研究得好，所以他们乐器制造，舞台建筑皆有相当进步，因为他们生理学研究得好，所以关于歌喉之训练亦较中国伶人为合理。因为他们心理学研究得好，所以对协和关系皆常有深切之讲求。"简单的说，王光祈编著《声音心理学》的目的也就是为了吸收国外科学，以利于我国音乐领域的学术研究，而这种目的在当今我国音乐领域的学术研究中仍有很大的必要。作为乐音心理学、音乐心理学在我国的介绍和研究，王光祈的《声音心理学》不失为先导。

〔注〕

①参见美国《Harvard Dicitonary of music》音乐心理学词条。

②《实验心理学史》〔美〕E·G·波林著。

③施通普夫详见四川音乐学院学报 1984 第 1 期"德国比较音乐学创始人"译文。

④基底膜上有长短不同的神经纤维 18，000 至 20，000 条，由短到长，排列成序，每一条纤维只对一个特殊的声波振动发生作用，当三听骨传导一定振动至耳蜗的外淋巴时，基底膜便产生一定的共鸣，就象琴弦一样，短的对高频率反应，长的对低频率反应，纤维的振动激动毛细胞转化为神经兴奋，并沿听神经而传至大脑听觉中枢，结果就产生了高低不同的声音感觉（摘自《西方近代心理学史》高觉敷主编）。

⑤《近代心理学历史引导》〔美〕G·墨菲，J·柯瓦奇著。

⑥纯音：只有基音而听不到泛音的音。

⑦复合音：即整个音是由弦的全长振动和各分段振动产生的一列音所合成的一个"复合音。"

⑧⑨德文 oberton＝英文 overtone 应译为“泛音”。

⑩德文 Schwcbungen＝英文 beats 应译为“拍音”。

⑪⑫同②

⑬《东方民族之音乐》王光祈著。

附　录

德国科学家赫尔姆霍茨

詹姆斯符·贝尔
管建华　译

赫尔姆霍茨(Helmholtz,Hermann Ludwig Ferdin andvon 1821年8月31日生于波茨坦，1894年9月8日卒于柏林)，德国科学家，他曾在柏林腓特烈威廉学院学医，1842年获得博士学位。他也研究数学、物理学、哲学，并在柏林大学讲课。在担任一段时间军医后，1848年在柯尼斯堡大学他制定了生理学和病理学报，后来担任了若干教授职务，在波恩大学任解剖学教授（1858年），在柏林大学任物理学教授（1871年）；1887年在柏林大学，他成为建立物理技术领域学院的第一所大学的指导者。赫尔姆霍茨是一隽智，他的研究包含各种论题，如象在完备的流体理论和电流的各种形态中的神经冲动，色盲、涡流运动。他发明了眼观察器(opthalmoscope)；他创造的生理学的视觉在声学领域中占有重要的地位。

赫尔姆霍茨从欧勒（Euler），考其（Cauchy），普瓦松（Poisson）的成果中实事求是的接受古典声学，应用它，将注意力转向被18世纪科学大大忽略的听觉，尤其是他对声学音乐方面的贡献过于其他任何人。除对听觉解剖的研究外，他建立了听力生理学的研究。他照亮了声学研究的许多领域，也许最重要的是他可靠的泛音作用的分析，他应用了傅立叶的分析和自己特地发明的共鸣器解释在音色中泛音的作用；并应用这些成果去探究欧姆声学定律（Ohm's Law of Acoustics）的适应性。他同样解释了塔

提尼音（Tartinitones）或组合音（Combination）的特性，并发现了较高组合音（the higher Combination）或合音(Summationtones)，为他的听觉的非直线性理论提供了证据，对听觉导致听力的共鸣理论基础发生了影响。在其它的工作方面（应用音叉的搜集），他发明了显微镜研究波形；论述了拍音（beats）的性质和它们在协和与不协和中的作用。他论述平均律系的观点表明，相等平均律体现的不过是特别困难以外的一种方式，其可取在于使乐器"纯"律体系的一致。他的发明物在声学的应用中，除著名的共鸣器外，小风琴的设计对于平均律体系与合音的混合试验，改进了 Cagniard de Latodr 鸣音器和 Scheibler 音叉的形式。赫尔姆霍茨在声学方面多半的重要成果在他的《听觉与音乐学说的生理的基础》(Die Lehre vonden Tonempfindungen als Physiologische Grundlage fur die Theorie der Musik）一书中，(布伦兹维克1863 年出版；埃利斯（A·J·Ellis）英译本，1875 年出版，1954 年再版，《论音的感觉》On the Sensations of Tone)。

（译自英国《the New Grove Dictionary of Music and Musicians》第 *8* 卷 *466* 页）

简评王光祈《音学》
——兼述音乐声学研究的发展及意义

四川音乐学院　蓝光明　杨路

“我们研究音乐之法，约有两种。一系从美术方面着眼，如讲求音乐作品美恶之类是也。一系从科学方面下手，如讨论声音成立原因之类也。……惟‘音乐作品’是含有民族性的。……反之，讨论声音成立原因之‘音学’则却是含有国际性的。”

——王光祈《音学》自序

1926年于柏林成书、29年于上海启智书局出版的《音学》一书是一部综合性音乐声学著作。本文试图从声学科学的发展、包括声学在内的西方科学技术的引入以及《音学》一书中的某些内容等方面来对此书进行评价，并扼要介绍声学科学的应用对现代音乐生活所发生的影响。

（一）

声音是人们很早就注意并研究的一种自然现象，而声学又是西方经典物理学中发展较晚的一个分支。“由于资本主义生产发展的需要，近代自然科学中，力学、数学和天文学首先得到发展，其次是力学以外的物理学（如声、光、热、电等）和化学，最后发展的才是地质学、生物学和考古学。”①下表是至王光祈《音学》

成书后一年(1927年)为止声学科学发展中一些比较重大的事件:

公元前350年左右，认识到声音由空气运动产生，并发现管长一倍振动周期长一倍的规律（古希腊 亚里斯多德)。

1634年，认识到音调和振动频率有关，提出弦的振动频率和弦长的关系（意大利　伽利略)。

1636年，首次测量振动频率和空气传声速度，发现振弦的倍频音，提出早期的音乐和乐器理论（法国　默森)。

1747年，由弦振动的研究而开创偏微分方程论(法国 达兰贝尔等)。

1802年，《声学》出版，总结对弦、杆、板振动的实验研究，发现弦、杆的纵振动的扭转振动，测定声在各种气体、固体中传播的速度（德国　舒拉德尼)。

1822年，研究热传导问题，发明傅立叶级数求解偏微分方程的边值问题，在理论和应用上都有重大影响（法国 傅立叶)。

1842年，推知光源走向观测者时收到的光振动频率增大，离开时频率减少的多普勒效应。后在天体观察方面得到证实（奥地利　多普勒)。

1857年，提出听觉的共鸣理论，认为耳蜗有一系列调谐共振子(即基底膜的横纤维——引者注)，从而实现按声波频谱的共振(德国　赫尔姆霍茨)。

1863年，提出乐音谐和理论（德国　赫尔姆霍茨)。

1876年，发明留声机，是实用录音技术的开始（美国　爱迪生)。

1877年，《声的理论》出版，基本上完成声音的数学理论(英国　瑞利)。

1886年，怀疑耳蜗有分析频率的功能，提出耳蜗的电话说(英国　维·卢瑟福)。

1898年，发明用磁性钢丝记录电讯号的装置（丹麦　鲍尔

森）。

1906年，实验研究交混回响现象，创立早期建筑声学理论（美国　萨拜恩）。

1906年，首次实现调制无线电波收发音乐和讲演，无线电由之诞生，1910年开始用于广播（美国　费森登）。

1927年，用磁粉溶液涂于纸带上，干后用作电讯号记录，后即发展成磁带录音机（美国　奥尼尔）。[2]

由上表可以看出，十九世纪是经典声学发展的高峰，完成了各项传统实验的数学解释，并且开始转向听觉生理、心理方面的研究；二十世纪初，由于电子技术的萌芽，更为声学的研究和应用开辟了全新的天地。王光祈《音学》成书的年代正是声学科学发展的一个转折点。

（二）

西方科学技术传入中国始于十六世纪末。通过传教士之手介绍进来的西方科学技术主要包括天文、数学、地学、物理（主要是力学及光学）、火器等。十九世纪下半叶，由于“洋务运动”的影响，西方科学技术开始大量传入。曾引进新式织布机、蒸气机、转炉、平炉炼钢法、电报、轮船、火车等先进设备及技术，并成立译书馆，翻译出版西方科学著作，其中除继续介绍上述几方面的内容外，“声学、光学和热学方面也都有一些书籍翻译出版，……声学对‘音浪’（声波）稍有讨论。”[3]

由于“洋务运动”本质上是“清政府一部分带有买办性的当权派采用一些资本主义生产技术，以保持其封建统治的自救运动，”[4]所以实际上不可能真正促进科学技术在我国的传播和普及。与“科学知识在中国得到空前普及”[5]的“五四”新文化运动时期相比，“在五四新文化运动以前的七八十年间，虽然在时间上

几倍于五四新文化运动的时间，但在传播自然科学知识的深度和广度上前者远不及后者。”[5]五四新文化运动提出信仰民主、科学（即所谓信仰“德”、“赛”二先生）的口号，不但开创了我国自己的科学研究事业，培养出我国一代著名的自然科学家，而且也哺育出“我国现代音乐史中第一个在音乐科学这个领域中努力进行探索的理论家”——王光祈。[6]

封建社会的中国，由于自然科学基础的薄弱，不可能对音乐的物理现象进行全面的科学研究。即使在取得光辉成就的律学研究方面，也不完全是从探索客观真理出发，而是同时带有“反科学的一面，包括维护封建统治的思想，宣传封建迷信的思想，以及科学技术上的谬误等等。”[7]西方科学技术虽然明末即已开始传入，与当时发展生产力关系较远的声学则似乎介绍不多，而介绍音乐声学学的文章著作则更是寥寥无几。查1908—1937年12种旧音乐期刊内容索引[8]，在王光祈《音学》成书（1926年）之前发表的有关音乐声学学的文章只有两篇：一为Alex wood：《音乐的物理基础》，另一则是李月波：《成声之理及声之速率》。[9]再查1840—1949年中国近代音乐书目[10]，竟发现至49年止，音乐声学专著（无论翻译或中国学者所著）只有王氏《音学》一本！换言之，如以上述资料为根据，则《音学》一书不仅是我国成书最早的音乐声学著作，而且也是旧中国唯一的一本这方面的专著。仅就这一点而言，其历史价值就已经是绝对不容忽视的了。

（三）

《音学》一书分上中下三编。上编为“从物理上观察”，包括声音的物理学基础以及不同乐器上声音振动的方式。中编为“从生理上观察”，介绍人声及人耳的解剖知识及生理机制。下编为“从心理上观察，”论述音色感和谐和感的心理基础。

由于《音学》一书主要是向音乐工作者介绍音乐声学方面的知识，所以作者力求深入浅出，通俗易懂。凡必须详细阐述基本原理时，则以描述简单的实验过程为主，而避免使用数学推导。如上编中仅在介绍与音乐实践密切相关的弦长与音程关系、计算弦管振动频率以及与之相联系的计算管口校正值等内容时给出了较简单的数据和方程；在介绍声速与温度的关系、声速与波长频率的关系以及国际标准音高等知识时给出具体数字及简单的关系式，而在论述诸如波的振动、传播和波形等更为基本的原理时，则完全没有数学推导，而是以生动的语言对实验进行描述来阐明问题，就连从圆周运动到正弦波动的几何转换也完全没有引入具体的三角函数运算，而是用直观的图象来说明二者的关系。这种论述方法从物理学的角度来看虽然过于简单，但由于考虑到具体读者的特殊要求，作为一本音乐声学著作则是极为恰当、非常成功的。

《音学》上编对各种乐器的振动发声方式有相当详细的介绍。如在论述弦振动时，介绍了弦振动的分音、腹与结以及横波和纵波两种振动方式（现认为弦有四种振动方式）[1]等问题；论述棒振动时介绍了一端固定、二端固定及二端自由时的棒振动方式；论述管振动时除介绍开管闭管及其与圆锥管圆柱管的关系外，还介绍了铜管乐器的六种变调方法（即换乐器、附加管、延长管活塞、缩短管活塞、键及伸缩管）；而在论述膜振动时，不仅指出膜振动的泛音结构与其它振动不同，而且如将给出的各分音高度与缪天端《律学》（第11页）中的数据相比，可发现其高度已相当准确。此外，书中还谈到弦乐拨奏与拉奏之间在发音原理上的区别，其意义不仅在于涉及到音响包络的内容，而且由于与音乐实践关系密切，对于音乐工作者也是很有参考价值的。

在《音学》的第二、三编中，作者较详细地论述了人类发声器官的解剖及生理机能，向读者介绍了有关歌唱的音域、音强等

问题的科学解释。更值得注意的是，在听觉的论述中，有许多内容在相当程度上反映了当时科学研究的水平。为了对这一点有恰当的评价，这里有必要参照本文第一节的内容，再次回顾《音学》成书时的历史背景。

正如本文第一节所示，物理声学的经典性阐释在十九世纪下半叶已基本完成，虽然在某些细节上还有待于补充，但二十世纪的研究表明，十九世纪对乐器发音方式的研究总的来说是成功的。[32]此外，由于十九世纪生理学的发展，心理学开始了从哲学心理学到实验心理学的转变，对于光、声等自然现象的研究也开始从客观的物理研究转向对人类视觉、听觉及其心理基础的研究。自然科学正在打破牛顿经典物理学的一统天下，开辟一个远为广阔的新天地。在这一转折中，德国正是世界科学发展的一个重要中心，出现了赫尔姆霍茨、玛特等奠定现代心理学基础的伟大科学家。[33]二十世纪初的德国，由于继承了十九世纪德国自然科学研究的丰厚遗产，又汇集了一大批著名的音乐学家，便成为世界上享有盛誉的音乐学研究中心。

王光祈多年在德国柏林大学从事学习和科研，并能师事霍恩博斯特尔等亲身从事实验心理学研究的著名音乐学家，这种优秀的文化传统和良好的学术空气决定了他在写作《音学》时的基本目标，即不但要全面介绍经典物理声学原理，而且还要尽可能反映当代科学的发展，选择介绍听感生理及心理学方面的新成就。音学的第二、三编显示出作者在这方面确实具有惊人的敏锐眼光。这里仅以作者对人耳辨别音高能力及谐和感问题的论述为例加以说明。

关于人耳如何分辨音高的问题，当时有各种不同的假说。作者在《音学》中选取了最有影响的赫尔姆霍茨耳蜗共鸣说加以详细介绍。首先明确指出："关于这个问题，至今未有一个切实答案。"并在行文中保持假说所特有的虚拟语气。在第三编讨论谐和感的

问题时，作者则分别详细介绍了对这一问题的两种不同解释，即“从物理方面着眼”的赫尔姆霍茨“旧说”和“从心理方面着眼”的斯顿夫“新说”。赫氏耳蜗共鸣说直至1960年美国冯·贝克西通过实验证明赫氏共振子不存在之后才被推翻（贝克西发现人耳是通过耳蜗内液压变化，将信号刺激传导到基底膜，并通过后者的弹性变化而完成频率分析的）。[13]而关于谐和感问题，则“从物理方面”(按：应物理——生理方面，作者在论述中也提到谐和感与音之“高涌”这一生理现象有关）及“从心理方面”至今仍是研究这一问题的两个基本着眼点，其中心理方面又由于1947年Lundin提出文化模式影响人的谐和感的理论而取得新的发展。

从上面两个例子不仅可以看出，作者在介绍尚未成为定论的科学假说时，保持着健全的分寸感，更值得注意的是，《音学》的作者在尽可能全面介绍科学发展最新成果的同时，在选材方面眼光极为敏锐，在论述之中又极为谨慎，因而在50余年之后的今天看来，除了对某些具体问题的解释由于科学的发展而有所修正外，总的来说《音学》仍不失为一部观点基本正确、并且至今仍然值得参考的音乐声学著作。这里我们不能不承认王光祈先生确实是一位眼界开阔而又治学严谨的学者。

（四）

研究音乐声学的意义如果仅在于科学地解释乐音何以有这样那样的性质，那么对于一个从事音乐实践的艺术家来说意义或许还不是太大。作为一个传统意义上的音乐家，应当掌握的主要只是读谱和写谱、演奏和演唱、各门传统音乐理论以及时代风格方面的知识等基本技能。然而，在二十世纪八十年代的今天，声学科学的实际应用已经渗入音乐这一古老的艺术门类的每一角落，并对音乐生活发生着越来越重大的影响。

1906年美国福德雷斯特发明真空三极管，揭开了“电子时代的帷幕，”[13]同时也标志着电子技术应用于音乐的时代已经来临。下面是早期电子乐器发明史中的几个事件：

1906年，Thaddeus Cahill 发明 Telharmonium.

约1920年，Lev Th0806remin 制成 Theremin.

1923年，Jorg Mager 制成 Spherophone，随后又制成更完善的 Partiturophone.

1928年，Martenot 所制 Ondes Martenot 用于演奏.

1930年，Trautwein 发明 Trautonium.

1934年，Hammond 制成电子风琴，至今使用者已超过使用传统乐器者。[16]

这些事件的发生正处于《音学》的作者从事学术活动的年代。

电子音乐创作则是随着磁带录音技术进入实用阶段而开始的。

（二十世纪）四十年代，出现了“具体音乐”，即运用磁带剪辑技术进行电子音乐创作。

四十年代末，压控合成器创作取代“古典”的磁带剪辑创作，欧美各国纷纷成立电子音乐创作室，由世界著名作曲家（如 Babbitt，Varese，Stockhausen 等）在其中进行电子音乐创作。

五十年代以后，合成器开始普及到个人使用，出现商业化产品，并逐步采用集成电路和电子计算机控制等技术。[17]

对音乐生活影响更大的是录音技术的发展。自从留声机、无线广播和磁带录音机发明以来，录音技术又有了巨大的进展：

1925年，运用电子技术录制唱片。

四十年代，经德国人改进，磁带录音技术进入实验应用。

1941年，出现立体声录音和播放系统。[18]

1957年，出现立体声唱片。

七十年代，出现数码录音。

1980年，制成若干种数码唱机，其中有的用一束激光对镀有金属膜的唱片上的微细压纹进行扫描，以拾取数码化声信号。

声学科学的实际应用固然要依赖诸如电子学等技术的发展。但在上述领域的实际应用中，所涉及的主要仍是经典声学的基本原理。例如，电子合成器就是通过改变音响的频率、包络、振幅、波形或谐音成份等方面而创造出各种不同的音响。[29]其中振荡器发出的各种不同波形中除正弦波外，其它如锯齿波和方波等正是用傅立叶定理分析复杂波形时常常举到的例子。[30]再如计算机音响合成和数码唱片录音的原理基本上都是将音响的各个方面加以声学数学分析，并转换为数码，然后再通过数模转换器转换为电信号，最后发出指定的音响。电子琴则是先将要模仿的各种乐器、人声音响进行数学分析，然后组合成各种不同的和声及节奏音型，并以程序的形式储存于电脑中，以备实时演奏选用。在使用上述现代化工具时，了解声学基本原理的必要性是不言而喻的。

《音学》一书写成至今已近60年了。由于历史和社会的原因，《音学》成为旧中国唯一的一本介绍音乐声学的著作，是可以理解的。解放以来，随着科学文化知识的广泛传播，有关声学的知识也越来越普及。在有关物理、生理和心理的各种书籍中都可以找到有关声音和听觉方面的论述，在介绍乐器、人声的音乐著作中也常常同时介绍一些声学知识。然而，令人遗憾的是声学作为音乐艺术的科学基础却仍未受到应用的重视。许多学习音乐专业的学生不学习声学基础知识，这当然是课程设置方面的问题；然而对于一些愿意了解声学知识的人来说，则缺乏必要的参考书是另一个更为严重的困难。虽然各种物理教科书上的数学推导远比《音学》全面而彻底，各种解剖学教科书中对人耳的解剖及机制的论述也远比《音学》更为详尽而正确，然而至今为止，象《音学》这样面向音乐工作者、反映物理、生理、心理等各方面的现代科研水平，并紧密结合音乐实践、详细介绍音乐现象的科学原

理的综合性音乐声学著作，至今仍属罕见。国内的音乐工作者很少从事这方面的研究，而国外出版的音乐声学著作又很少得到翻译介绍。这不能不说是我国音乐研究事业中的一个空白。

正如本文开始处所引王光祈的一段话指出的那样，科学技术虽然不能取代各民族独特的文化传统，但科学技术本身则应是全人类共享的宝贵财富。世界正在进入一次新的技术革命，工业社会正在进入信息社会，而信息的生产、收集、处理和传递都不能离开先进的科学技术。目前，我国音乐事业对先进科学技术的利用远远赶不上国外水平，与国内其它部分相比也存在较大差距，因此而造成的影响是很严重的。例如，抢救濒于灭绝的民间音乐遗产是一项刻不容缓的工作，但由于缺乏必要的仪器设备和信息处理方面的技术，至今在录音、音律分析、记谱、资料分类入档以及检索等方面仍很落后，以致在原始资料的收集工作完成之后仍然存在着严重的信息损失。另一方面，由于缺乏科技方面的知识，因而使已有的仪器、设备及乐器（如进口的电子乐器）不能充分发挥其潜力，或者在分析西方现代音乐作品时，造成对特殊演奏法及创作构思理解上的困难等等。这些事例不但反映了用现代科学技术武装我国音乐工作者的必要性和切迫性，也从反面证明了王光祈先生毕生从事的学术活动对于祖国的文化事业是有意义、有价值的。纪念中国现代音乐家学研究的先驱者王光祈先生，研究他在音乐科学研究方面留下的宝贵遗产，除了要肯定他的学术成就之外，另一个重要目的也正是为了进一步普及音乐科学的基本知识，促进我国音乐理论研究的现代化进程，以完成音乐艺术在祖国四化和建设社会主义精神文明事业中所负的一份重任。

〔注〕：

①中国社会科学院近代史研究所编：《纪念五四运动六十周年学术讨论会论文集》（一）周培源：《六十年来的中国科学》

②同名编写组：《自然科学大事年表》上海人民出版社 1975

③见杜石然等六人：《中国科学技术史稿》下册。193—258 页

④《辞海》（三卷本）2138 页

⑤中国社会科学院近代史研究所编：《纪念五四运动六十周年学术讨论会论文集》（一）戴念祖《五四运动和现代科学在我国的传播》

⑥汪毓和：《中国现代音乐史纲》40 页

⑦缪天瑞：《律学》1983 年增订版 103 页

⑧中国音乐研究所参考资料 114 号 1959. 9. 10

⑨前文钱民译，载于《北京大学音乐杂志》1—8 卷 No：1，1920. 3—10 后文载于《音乐季刊》第 2 期，1923. 11.

⑩中国近现代音乐史参考资料第一编

⑪《乐器》1980. 4—5

⑫《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》14 卷，674 页

⑬同名编写组：《自然科学大事年表》

⑭《Grove》4 卷 669 页

⑮《电子技术发展简况》原载《瞭望》1984. No：4. 转引自《新华文摘》1984. 3，215 页

⑯《Grove》6 卷，106—107 页

⑰《Grove》6 卷，107—109 页

⑱S. S. 史蒂文斯、费雷德·沃肖夫斯基及时代——生活丛书编辑：生活科学文库《声和听觉》，106—119 页

⑲《Grove》17 卷，577—578 页

⑳《Grove》6 卷，108 页

㉑H. Subrahmanyam & Brij Lal：《A Textbook of sound》，260—265 页

关于王光祈《翻译琴谱之研究》的研究*

中央音乐学院 傅庆裕

在中国音乐史学的研究方面，王光祈是一位极其重要的先驱者，他有数十篇册音乐学方面的论文和著作，由于王光祈涉及的音乐学研究范围十分广泛，这里仅以他的专著《翻译琴谱之研究》，进行初步的探讨。

在音乐学的研究中，王光祈对中国古代乐谱有着极大的研究兴趣。我们知道，音乐是时间的艺术，没有记谱法无以记录音乐，即使在现代录音技术高度发达的今天，乐谱对于音乐的再现也仍不失其重要意义，除了《翻译琴谱之研究》，王光祈关于乐谱的论著还有《论中国的记谱法》[①]；在《东西乐制之研究》一书中，也有专门的章节对中国和各国乐谱作了细心的分析和介绍；在《中国音乐史》的下册，他花了长长的篇幅，对中国古代的律吕字谱、宫商字谱、工尺谱、宋代俗字谱、琴谱和琵琶谱都作了力求详尽的研究和介绍，并且从音乐进化的历史发展观点出发，将世界上所有的乐谱归纳为两大类，一为“手法谱”，一为“音阶谱”，如中国的琴谱、箫谱等就是属于“手法谱”，他说：“近代通行之工尺谱，则系由‘手法谱’进化而来‘音阶谱’者。”[②]照此划分，今

---

* 此文系中央音乐学院音乐学系学生傅庆裕寄给讨论会的文章，现一并收入。

天通用的简谱和五线谱当然属于音阶谱的范畴。从历史的眼光来看，手法谱的产生当然先于音阶谱，而音阶谱是手法谱发展进化的必然结果。今天看来，这种议论是有道理的，古琴减字谱正是仍停留在手法谱的阶段，还没有进化到音阶谱。严格地说，琴谱并不直接从视觉上表示音高及各音之间的音程关系和旋律法，主要仅仅是记录和提示演奏手法，只有通过具体的实际演奏操作，才能得出听觉印象的音响。

王光祈《翻译琴谱之研究》一书，1929 年 7 月著于德国，1931 年 10 月由上海中华书局出版。他自己说："欲创造'中国国乐'，则中国固有材料，却万不能加以忽视。在吾国音乐文献中，以昆曲曲谱，七弦琴谱为独多。余前作'译谱之研究'[2]一文，对于昆曲曲谱之翻译方法，既已讨论，兹再将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参考。"又说："吾国琴谱以写法不良之故，以致除少数琴师外，无人敢于问津。即在此少数琴师中，对于一种指法亦复往往解释互异，意义多不确定。因此之故，吾人对于琴谱，实有加以根本整理之必要。"[3]

鉴于这些原因，他着手于翻译琴谱的研究。《琴学入门》（清末张鹤编辑）和《天闻阁琴谱》（清末唐彝铭编辑）二书是他据以研究的全部古琴谱资料。

接触到古琴的演奏手法，首先要解决定弦问题。我们知道，古琴所用的音律是五音十二律，古琴的定弦法（即调）十分复杂，有 35 种之多，今常用的有七调：正调、慢角调、蕤宾调、慢宫调、清商调、慢商调、黄钟宫调，这当中以正调为最常用，其他各调都由正调转变而成。在王光祈《翻译琴谱之研究》书中，整整花了 14 页的篇幅去阐述他对古琴定弦的理解，而他所选的《琴学入门》，书中采用的是清代乾隆年间苏璟所定的错误调名。苏璟著《琴说》中，根据古琴的第一弦是十二律中的黄钟，因而认为慢角调是黄钟本调，正调却是由黄钟紧角而来；又误认为紧了三弦角

的结果，三弦角就是仲吕，所以把正调称为仲吕均，以同样的理由把慢角调称为黄钟均，蕤宾调称为无射均等等。而他所参考研究的《天闻阁琴谱》，卷首的《旋宫本义》对定弦法的解释是宫音永远在第三弦不变，所谓变调，就是将所有七根弦提高一个大二度或小二度，其宫调又叫黄钟宫，在三弦上以黄钟为宫（工尺谱上作合）；商调也叫太簇调，以太簇在三弦上为宫（工尺谱作四）。为便于说明，兹以图表表示如下：

调名	律 / 名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
黄钟调（宫调）	弦位	三弦		四弦		五弦			六弦		七弦		
	音名	宫		商		角			徵		羽		
	工尺谱	合		四		乙			尺		工		
太簇调（商调）	弦位			三弦		四弦		五弦			六弦		七弦
	音名			宫		商		角			徵		羽
	工尺谱			四		乙		上			工		凡
姑洗调（角调）	弦位					三弦		四弦		五弦			六弦
	音名					宫		商		角			徵
	工尺谱					乙		上		尺			凡
林钟调（变徵调）	弦位							三弦		四弦		五弦	
	音名							宫		商		角	
	工尺谱							上		尺		工	

余类推以得出其他各调

从上表可以看出，这种变调，用今天的概念来解释，仅仅是调的音高（调性）上的变化．各弦之间的音程关系始终不变，没有调式上的改变，只是各调在音高上每次递进升高大二度。遍察其他多种琴谱和文献，并请教了高明的琴家，古琴演奏中根本没有这种“旋宫”法，《天闻阁琴谱》卷首的《旋宫本义》是以清代蒋文勋撰辑的《梅花庵琴谱》（即《二香琴谱》）收录而来。限于王光祈身在国外，手中资料有限，以为这是唐彝铭的定弦之法，但他对此提出了疑问：“倘照唐氏此种定弦法，则由黄钟调改为无射调，须将第一弦升高‘短七阶’（即小七度），换言之，即是升高十个‘半音’；若不另自换弦，实为物理原则所不许。”[⑤]
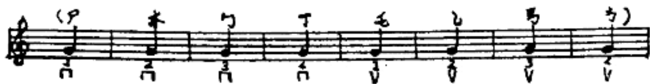
定弦法介绍之后，就讲到徽位。根据琴弦的振动原理，将琴弦的全长度分为若干等分而取得十三个指示泛音位置的徽位，用小圆点标记在琴面的外侧。关于徽位的作用，王光祈仅仅说是作“奏左手按弦之长短标准”，[⑥]而忽略了徽的另一个更重要的作用，在古琴演奏艺术中，“按”、“泛”、“散”是三个主要的手法，泛音比之于按音和散音（空弦），有着同等重要的作用，徽位的最初产生，就是以泛音的应用所产生，而后又主要是用来指示泛音的位置的。王光祈之所以忽略了这一点，很大的原因可能是因为他并不精于古琴演奏，因而对琴的有关研究常有隔靴搔痒之弊。

接下去，就谈到了右手的技术手法，王光祈注意到，右手技法对译谱的节奏处理有较密切的关系，《琴学入门》对右手“背锁”指诀的解释：“剔抹挑连弹三声，剔抹宜急弹，挑则稍缓，以合节为法。”然则所谓急弹，究竟多急，而稍缓又以何为适度，等等，怎样具体处理节奏节拍，即使在专门打谱的琴家之间，也莫衷一是，没有统一的定论。一部“幽兰”，琴家打谱各有不同，把各家打谱汇集起来分析比较，可以发现相互之间的种种差异，有的甚至已判若两曲。关于译谱的节奏处理，王光祈认为是“最感困难之处”，他主要根据唐、张二人所编撰的二书中有关指法的解
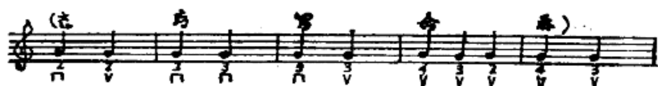
释，并参考《琴学入门》中琴谱旁注的板眼符号，再结合西洋学者中关于琴谱翻译的论述，然后采取审慎的比较，再细心地决定节奏的长短变化，并谦逊声明："不敢自谓无讹，望国内学者随时加以订正为荷"。①

显而易见，打谱制定节奏的过程，实际上已是一个创造的过程，历代的每位琴家打谱，都在一定程度上有意识或无意识地渗入了自己的主观性因素，这新订的节奏（和表情），究竟离古人最初创作的原曲相去若何，不可复知，但可以肯定，这种新打琴谱的艺术成就，在很大程度上取决于每位琴家的音乐文化素养和音乐审美情趣，并且，与每位琴家长期演奏中形成的实际经验有直接的关系，因而不擅长演奏的人打谱或译谱，很难被琴家们所承认。

会弹琴的人都知道，古琴演奏中双手都不用小指，而右手大、食、中、名四指的手法，分别以向内和向外弹奏的名称是擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘八种，这些是右手最常用的基本技法。王光祈将右手用于演奏的四个手指象钢琴指法一样，编为1、2、3、4，而在弦上的演奏动作，无论何指，向内弹概以"冂"标记，向外弹概以"V"标记，与小提琴演奏中的上弓和下弓的标记法相同，换言之，即以"冂，V"二符号取代了"尸、乇（擘、托）、木、乚（抹、挑）、勹、马（勾、剔）、丁、亇（打、摘）"八个右手奏法的减字符号（见谱例1）。然后，将37种右手技法逐一解释，并将各种复合指法的复杂标记符号，概括以简单明了的"1、2、3、4"及"冂、V"表示出来。
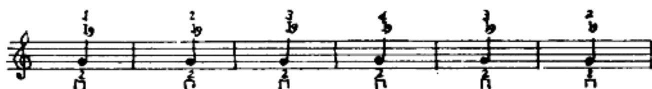


（例 1）



（例　　2）

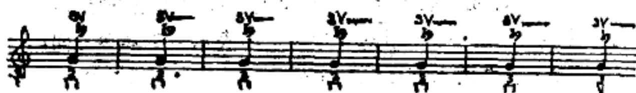
再往下，就是左手指法的解释。王光祈将68种左手技法，归纳为三类：1. 左手主要指法，27种，是左手的演奏最主要的指法；2. 左手装饰指法，计有34种，依附于前一类，在演奏中主要起装饰作用；3. 左手说明指法，7种，作用意义仅在于向演奏者提示对演奏手法的要求。

这样归类之后，就将左手的大、食、中、名四指与右手一样，也按1、2、3、4编号，然后再将七条弦分别以罗马字Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ命名。《琴学入门》中，对各徽之间的距离划为十分，每分之间又划为十厘，每厘又分为十毫，提示左手按音高度的凭据，王光祈将每一分位数改用阿拉伯数字标记，又将分数后的厘、毫位数省略不记，原因有二：“第一，因为小数太多，将来写在五线谱上，颇嫌累赘。第二，因为实际弹奏之时，该音是否真确，须凭耳朵去听，不宜专靠视力。”[6]（见谱例3）



（例　　3）
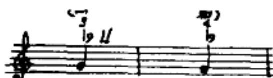
左手的装饰指法，如“吟”，他解释为类似西洋的“Vibarata”（颤音），用小写字母“v”表示；为区别于“猱”，即扩大的“吟”，大写字母“V”即表示“猱”，在字母后的横线或波线表示吟和猱的不同程度，其线的长度则表示“吟”或“猱”的时值。（见谱例4）



（例 4）

这样一来，仅用“V、v”及其后加横线和波线的办法，就取代了数十种“吟、猱”手法标记，我们知道，古琴演奏的韵味，在“吟、猱”上是十分讲究的，有的流派的琴家甚至有50种“吟、猱”（减字谱符号为ㄅ、犭），如“长吟”（㪅）、“略吟”（𠮷）、“缓急吟”（𦓤）、“双吟”（㚘）、“长猱”（㚗）、“略猱”（𤞞）、“急猱”（㣼）、“绰猱”（𢇁）、“注猱”（㳂）等等。这些细微的表现，都被简化在两个大小写的“V、v”及其后附加线的概括之中。

左手说明指法，如“⺍”，按弦之意，改记为“!!”；“䒤”，即左手按在弦上不动，改记为用一横线写在左手指法数字之后，如小提琴的左手保留指标记符号。



（例 5）

除了这些之外，还有32种附用符号，近似于西方音乐中的表情述语和速度术语，如“刍”，急弹，用“Vivace”（急速）等之；“ ”，缓弹，用“Lento” （缓慢）等之；“车”，连奏，用“legato”等之；再如“ 、 ”（轻、重）即piano和forte，改用p和f代之，如此等等，不一例举。总之，对种种符号都做了相应的解释和更替，将世界通用的音乐表情术语，引进了古琴演奏之中。
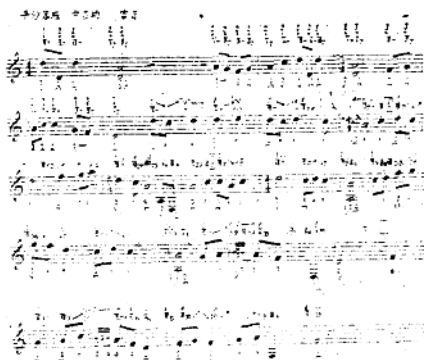
完成以上工作之后，王光祈就尝试着翻译了《平沙落雁》一

曲，将原谱译成五线谱之后，在谱的下面标记左手符号，分为两行，上为1、2、3、4指的编号，下为表示手指弹奏方向的“门、V”符号；五线谱上方标记左手指法，也分为两行，上为1、2、3、4手指编号，下为表示弦位及徽位的罗马数字和阿拉伯数字，如有泛音符号，则记在二者之间。这样，翻译琴谱实际上是两个步骤，一为音高及节奏的翻译和制定，用五线谱表示出来，一为琴谱减字谱符号的翻译，用简单明了的符号和世界通行的术语标记在五线谱的上、下方，起指示演奏指法的作用。本来符号繁琐、标记复杂，人们称为象天书一般难识的古琴减字谱，经他翻译之后，在谱面上看起来，显得条理而简炼，规律而系统化了。（见谱例6A、B）他自己说：“如能将琴谱一一照此方法译出，则不但琴谱手法可以保存，而琴谱调子也可以一目了然矣。”[⑨]

中吕均　宫音

平沙落雁

一段



关于王光祈《翻译琴谱之研究》一书在50多年前提出的这种译谱方法，我们今天该怎样评价其成败得失？许多琴家认为，这种尝试是失败的，既无意义，也没价值，照他译出的谱连会弹琴的人也不认识谱上的新标记了，从而给予全面否定。

客观地说，由于王光祈只身国外，可凭以参考的资料十分有限，仅仅依据存有谬误的《琴学入门》和《天闻阁琴谱》二书，并且又不擅长于古琴演奏，所以这种尝试的失败在所难免，但是这失败却能带给我们以新的启示，从历史的观点来看，任何成功往往都是建立在前人失败的基础上。总结前人失败的原因，可为新的成功铺平道路。因此，在评介王光祈《翻译琴谱之研究》时，我们应该首先肯定他这种尝试在音乐学研究上的积极意义。他之所以身体力行，积极进行琴谱研究其主观愿望是迫切希望扩大古琴音乐的研究范围，而不局限于琴人的圈子，要更多的人能投入这项重要工作。在中国音乐文化史上，曾有浩如烟海的古代音乐作品，随着时代的变迁大部分亡佚湮灭了，而“唯琴犹传楚汉旧声”[1]因其较早有了琴谱，存见的陈隋间丘明（494—590）琴曲文字谱《碣石调幽兰》，经唐人转抄流传至今，已有1400多年的历史。自明初朱权辑《太音大全集》（1413年）、《神奇秘谱》（1425

年）之后，琴家纷纷编辑和刊印琴谱集本，给我们留下了宝贵的古琴音乐遗产，以陈隋至清末，刊传琴谱达 150 种以上，“在此一百五十余种历代琴曲谱集和琴曲谱之中，标题不同的琴曲近七百之多，包括曲名同而谱本不同的谱存琴曲，则数达三千以上。”[11]而今人所常演奏的，还不及十分之一，[12]这些数以千计的古琴曲亟待整理。要研究古琴音乐，首先要将古谱译成今谱，才能进行更进一步的探索，所以，怎样尽快开发古琴音乐宝藏，是值得我们音乐学界重视的问题，而在这一点上，王光祈的思考比我们早半个多世纪，他在对东方的音乐学研究上，几乎是从零开始的，所以，尽管他的论著中存有谬误或流于肤浅，但我们在总结研究前人遗产时，不应挑其缺点，指其瑕疵，更重要的是应具体分析其所作所为，既要继承其全部有益的成果，也不隐讳其谬讹所在，是非褒贬，要完全客观而全面地正确评价前人（尤其是与社会政治有关系的人），谈何容易。

我们认为，王光祈在音乐学的研究方法上最重要的意义是首先引进了欧洲发达国家的科学方法，极短的时间内写下了大量论著，能将许多复杂的民族音乐学和音乐史学的种种问题，用简炼而明晰的语言或图表进行通俗的讲解，《翻译琴谱之研究》也是其中之一。

毋庸讳言，王光祈从事音乐活动的出发点是由他政治改良主张所指导，在“少年中国”的理想眼看难以实现之后，他寄托希望于用音乐文化的复兴带来民族文化复兴，从而“恢复中华民族之精神”，或者说，也就是“振兴中华”。他曾热情洋溢地说道：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。”[13]把音乐理想与政治理想紧密结合在一起，因此他“慨然有志于中国音乐之业”，[14]他的音乐思想蕴有丰富的内涵，这决定了他在音乐学研究范围的广泛。他所竭力主张建立民族性的音乐，并着重

强调树立中华民族的独立自尊精神，具有久远的积极意义，他说："'音乐作品'是含有'民族性'的，非如其他学术可以尽量采用西洋，必须吾人自行创造。"[13]在《欧洲音乐进化论》一书中，他更是明确提出了制作标志民族性的国乐的具体步骤："第一步，须将古代音乐整理清楚；第二步，将民间谣曲收集起来；第三步，从中抽出一条定理出来"，"作为我们制乐的基础"，而这《翻译琴谱之研究》，则正是这种主张的第一步。

今天看来，王光祈的音乐救国的理想虽然未能实现，而他后半生专心致力于音乐学研究的论著，却给我们留下了十分宝贵的财富。

1982年6月初稿
1984年6月修改

〔注〕

①1928年在柏林用德文发表

②王光祈《中国音乐史》下册 P_1

③1929年3月12日完成于柏林，刊于《中华教育界》17卷10期（1925年5月）计15页，约12000字

④《翻译琴谱之研究》第2页

⑤同上第14页

⑥同上第19页

⑦同上第24页

⑧同上第19页

⑨《中国音乐史》（王著）下册第44页

⑩《旧唐书·音乐志》

⑪《琴曲集成》第一辑上册"编者的话"（1963年版）

⑫1956年，著名琴家查阜西等访问了上海、杭州、成都等17个城市，向各地87位琴家调查并录音，共录制各派琴曲262首（见1981年第3期《中

国音乐》许健《记北京古琴研究会》)

⑬《东西乐制之研究》自序

⑭同上

⑮《翻译琴谱之研究》

⑯明代蒋克谦辑《琴术大全》(1590年)"旧谱诸调名"一节中解:"五音调,即仲吕弦法。旧谱独以此弦法为正弦调,有五音,为正调。余皆系转弦外杂调。"在列举清角,清商,慢宫,蕤宾等一系列调外和转轸促弦法之后,总结道:"右通计三十五调,除重复外,实有弦法二十七"。

王光祈与音乐教育

四川音乐学院 胡扬吉

中国近现代史上杰出的音乐学家王光祈，其一生长期游学异土他乡，且大部分时间用于潜心研习音乐理论，他同音乐教育，特别是国内的音乐教育有什么联系呢？近50年来，在国内所见到的有关评价文章中，尚无人提及其对于音乐教育的论述和贡献。这也许算是“王光祈研究”中的一个疏漏之处吧。倘若从王光祈的著述、通信和谈话中细心加以审视和挖掘，我们便可清楚地看到：他与其同时代的李叔同、萧友梅、青主等人一样，皆是我国近现代音乐教育事业的积极倡导者和有识之士。

（一）对外国音乐教育事业的科学考察和借鉴

60年前，王光祈借旅德留学之机，对有着悠久历史传统的德国音乐教育曾作过大量的考察分析，写下了《德国国民学校与唱歌》、《德国声乐教育》等著述，并将这些专著及时地介绍给国内音乐工作者和青少年，为我国现代音乐教育的兴起和发展，提供了许多可资借鉴之处。

德国的国民学校，是造就德意志民族音乐人才，培养全民音乐素质的策源地，故王光祈非常注重对这个策源地的考察分析。他在《德国国民学校与唱歌》一书中，全面介绍了德国音乐之所以

普及的原因，有关音乐教育的基本常识及国民学校的音乐教学程序，使读者能借此鸟瞰德国国民学校音乐教育的全貌。在介绍德国国民学校的音乐状况时，王光祈不是满足于一般的叙述和罗列，而是在介绍之中随时有针对性地加以注释和评论。他有意识地将其与中国的音乐文化和音乐教育现状联系起来，客观地加以比较和分析，并尽量使其为我所用。这在当时来说，是尤为难能可贵的。

他在谈及德国国民学校的三种教育任务时指出："近年吾国教育界中，对于第一第二两种训练（指德国国民学校中的"意识"和"学识"两方面的训练）都有人注意，……。独对于第三种涵养兴趣的训练（指"美育"），则尚视若等闲。"[①]而与此相反，"现在一位德国普通国民，其了解音乐的程度，当远在吾国寻常大学教授以上，这真是我们自命'礼乐之邦'的国民，所当引为深耻的。"[②]以上两段话足以可见，在对比中德两国当时的音乐教育状况后，王光祈的感触是非常深的。然而，感慨之余，他却并没有因中国音乐事业的落后而自惭形秽，也没有因德国音乐事业的发达而盲目崇拜，他始终客观地审视外国，热情地扶助本国。他曾作过一番颇有见地的分析，他说："查德国音乐之所以'提高'，固由于该国自十八世纪以来，音乐界中，天才辈出，产生许多千古不朽的作品。而今日音乐之所以如此普及，则又由于十九世纪以来，教育普施，造成许多读书解乐的群众。"[③]仔细体味王光祈这段话，不难看出，他不但对德国音乐分析深透，而且也高瞻远瞩地指明了振兴我国音乐文化的必由之路。普施音乐教育，这就是历史的结论，这就是各国音乐事业得以兴旺发达的共同路向！

王光祈的《德国音乐教育》一文，1927年写于柏林，发表在当时的《中华教育界》杂志上。该文是继《德国国民学校与唱歌》后的又一篇德国音乐考察专文。不过，后者比前者涉及面更广，内容更丰富，是当时全面了解德国音乐教育不可多得的第一

手资料。王光祈在此文中，首先将德国音乐分为中小学音乐教育、私家音乐教育、大学音乐教育及社会音乐教育四个大的方面，然后一一加以评介。这种全面的划分和细致的考察，无论在当时还是在现在看来，都是极有参考价值的。我们可以作这样的推想：如果王光祈当时超脱于国内现实，沉醉于外国高雅的音乐艺术之中，而把自己视为音乐教育事业的局外人，那他远居德国，只要一心研究音乐理论和其它学术便罢，何必那样煞费苦心地去专门考察外国的音乐教育，并将其及时介绍给我国国民呢？他这样做是为了猎奇吗？是多管闲事吗？全然不是！它从侧面向我们表明：王光祈无愧为音乐教育的有心人和促进派。

回顾我国近现代音乐史，象王光祈这样对一国音乐教育作如此全面深入考察和认真细微研究者，也许还别无他人。可以坦率地指出：时至今日，我们对音乐教育的认识和研究，仍不失片面肤浅。这表现在不仅对大学音乐教育，专业音乐教育研究得不深不透，而且，中小学音乐教育也长期被忽视。至于社会音乐教育和私家音乐教育，则更是我国音乐教育研究中的空白和禁区，恐怕目前还根本谈不上去专门地分析研究它。由此看来，王光祈半个世纪以前所做的工作是何等可贵！

德国音乐教育的基本经验，完全可用王光祈的“普施”二字来概言之。而这种“普施”，即体现于德国国民音乐教育的广泛性、全民性及其多形式、多途径、多层次的发展上。这种音乐教育“普施”的结果，又自然而然地在德国民族中酿成了一种“以至于非有音乐不能生活的境地。”④难怪王光祈在全面考察分析德国音乐教育后，会作出这样生动形象的比喻：“因为现在中国一般教育界，对于‘国民教育’一事，似乎尚知其为重要，有如米麦，万不可失；而‘科学’一物，则已经等于海参鱼翅，可有可无；至于‘美术’之价值，则更是四川之辣椒，山东之大蒜，只让一般生有特癖之人去吃罢了！总而言之，中国教育界从来没有将‘科

学'、'美术'、'国民教育'三事同等看待。"[3]（王光祈这里所指的"美术"当包括音乐在内）

从德国民族"非有音乐不能生活的境地"与我国音乐之类的"美术"视为"辣椒"和"大蒜"的鲜明对照中，我们可以得到什么样的启示？悟出什么样的道理呢？看来，"普施音乐教育"乃是最好的启示和最明白的道理。

（二）对我国音乐教育实施的可贵尝试和贡献

从王光祈所遗留下来的音乐著述来看，似乎无一本专论我国音乐教育的书。但实际上，他的音乐著述在当时都可视为我国专业音乐教育和业余音乐教育极有价值的教科书和参考书。特别是其中的《对谱音乐》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《音学》、《中国音乐史》、《西洋音乐史纲要》、《欧洲音乐进化论》等专著，更具教科书的性质，更有系统传授音乐知识的功用。纵观《中国近代音乐书目》便可得知，王光祈绝大部分音乐著述的成书时间都是率先居前的，而且内容上大多具有开拓性。即使个别著述成书在同类著作之后，但其内容和质量都有不少发展和创新之处。从当时的出版情况来看，王光祈的音乐著作在我国音乐界和音乐教育界中的确占有举足轻重的地位。我国目前在世的音乐前辈中，当时初涉音乐门径或研习音乐知识时，不少便是借助了王光祈的音乐专著。上述情况勿庸置疑地表明，王光祈丰富的音乐著述对于我国现代音乐和音乐教育的发展，是起了重要的推动作用的。

为了促进我国初级音乐教育的实施，王光祈在深入钻研西洋音乐理论的同时，还身体力行地为我国小学编写了一部《小学唱歌新教材》，中华书局选登该教材时在编者序言中写到："小学唱歌教材，新鲜合用者绝少，兹本局请王光祈先生编有'小学唱

歌’一巨册，不日印行，特录一部分在本志（指当时的《中华教育界》杂志）发表，以快先睹。”[⑧]由此可知，王光祈所编的这一《小学唱歌新教材》在当时是颇为适用，也是深受欢迎的。

就我们目前仅能见到的《小学唱歌新教材》中所选用的几首儿歌来看，王光祈在编写这样一部初级音乐教材时，也是用心良苦的。他在教材中充分照顾到了小学儿童的特点和学力，在词曲上都力求做到既简洁明快、易学易记，且带有一定的趣味性和知识性，该教材中“黄河”一歌，便是较有代表性的一例。（见本书《王光祈儿歌九首评析》一文中之例6）此儿歌巧妙地采用了比喻和拟人手法，词曲生动形象，虽寥寥数笔，却已将我国黄河与长城的形象栩栩如生地刻划出来。它不仅能使小学儿童唱起来朗朗上口，而且还能使其从中学到一定的地理知识。总的来看，《小学唱歌新教材》中所收的儿歌，大多有景有情，形象化甚强，较好地做到了寓教育于娱乐之中，寓教育于美的享受之中。该教材为我国初级音乐教育的实施作出了可贵的尝试和贡献。

王光祈一生中或许没有亲自讲授过一节音乐课，他本人也有憾于未能投身于我国音乐教育的具体实践。因此，难免有人会发出这样的责问：王光祈对于我国音乐教育的实施究竟有何贡献？其功在哪里？倘若平心而论，我们的回答将是肯定的：作为一个博学多才的音乐学家和学术上造诣较高的学者，王光祈竟能诚心诚意地亲自为我国小学音乐教育编写教材；他远居国外，身处劣境，却能对西洋音乐和中国传统音乐作出如此全面系统的总结和阐述。这难道不是其贡献所在？这难道不是其精神的可贵可敬之处吗？

（三）对现代音乐教育学说的正确阐发和运用

为迅速发展我国的音乐教育事业，王光祈不仅大声疾呼，慷

慨陈词，而且更注重从理论上阐发和引用现代音乐教育学说，更注意从历史和科学的角度去充分论证音乐教育的必要性和重要性。这一点，对于我们今天加强美育的宣传和实施，搞好社会主义精神文明建设，应该说是大有启益的。

1927年，王光祈发表了一篇题为《音乐在教育上之价值》的专文，刊登于当时的《中华教育界》杂志第16卷8期上，该文意欲从理论上阐述音乐的教育功能和社会作用，并试图通过对我国当时音乐教育落后状况的分析研究，进而指出普及我国国民音乐教育的迫要性及具体措施。

众所周知，音乐是听觉艺术，故音乐教育要立足于听。各种不同的声响，使之于听者耳膜，动之于大脑，化之于心灵，收效于言行，这便是音乐产生效用的全过程。从音乐艺术的特点和现代教育学观点来看，音乐对发展人的智力具有其它学科不能替代的独特的作用。古人曰："聆音察理"，"口而咏，心而维"，真是言简意赅地道出了音乐的神机妙用。对于音乐艺术的这种基本特征，王光祈不仅能很快将其捕捉到，而且还予以了恰切的说明。他开宗明义地指出："在吾国通常称呼富有智慧之人为'聪明'，亦无非以其人之听觉，特较常人为聪明而已。"⑦的确，所谓"聪明"，即指"耳聪目明"，它说明人智力的高低与人的感知觉的感受能力有关。王光祈接着说到："本来耳目两物，为吾人心灵之门户，特持此以与自然现象相接，而推求其理。"⑧由此，他把缺乏"时间概念"和"空间概念"的民族称之为"五官不全的民族"或"不聪的民族"，并明确指出，当时的我国国民即处于"不聪"的状态中。

然而，只是指出我国国民当时两耳"不聪"的现象是不足为训的，所以，王光祈随之又进一步分析研究了我国国民当时耳朵"不聪之原因"。他颇能切中时弊地指出："德国人的耳朵好，并不是天生的，是由于他们努力所训练出来的，……。反之，我们中

国人的耳朵坏，亦不是天生的。"[9]他认为："我们的耳朵初无异于西洋人，只是未受音乐教育而已。"[10]应当承认，王光祈的这种分析和论断是历史的、辩证的，同时也是令人心悦诚服的，的确，我们这个有着五千年历史的文明古国，音乐艺术的传统本是源远流长、灿烂辉煌的。只是由于历史的原因，我们才暂时落伍了。只要重视音乐教育，普施音乐教育，振兴中华民族的音乐事业可以说是大有希望的。

音乐本身也是一门科学，而不是单纯的娱乐，更不是供消遣之物，故不能随心所欲地去对待它，而必须抱以科学的态度，在历史的分析以后，王光祈又从科学的角度全面分析了当时中国国民"不聪之原因"，为了阐明音乐能使人耳朵变聪的原理所在，他不厌其烦地从物理学、生理学和心理学等各种学科去综合分析音乐所产生的机制和功用。这种严谨的治学态度，是非常值得我们学习和效仿的。

对于中国国民当时耳朵"不聪"之现状及"不聪"之原因，王光祈都作了客观而中肯的分析说明。然而，面对现状，是等闲视之，让我国国民"不聪"之落后状况继续下去，还是奋力补救？王光祈毅然选择了后一条路。他认为："我们现代中国人的耳朵不聪，实已无可讳言，我们应亟筹补救之策；而且宜从积极与消极两方面同时下手。积极方面，宜竭力提倡音乐教育。"[11]在王光祈看来，普施音乐教育，乃是最根本最有效的补救之策。

音乐教育，无论在欧洲教育史或是在中国教育史上，都曾是一个十分重要的学科。它作为美育的重要组成部分，为历代教育家所注重。柏拉图认为：体育和音乐是青年身心、人格平衡发展的两项教育学科。而我国的孔子早在两千多年前就说过："兴于诗，立于礼，成于乐。"[12]充分说明他对音乐在教育中的作用的高度重视。

历史和实践都证明，音乐教育，特别是青少年的音乐教育，是

在相当程度上决定今后我们民族的文化艺术素养乃至整个民族气质的大事，不可轻视！不容怠慢！正是基于这样一种认识，王光祈才会得出如下的结论："故吾辈不欲创造'少年中国'则已，如其欲之，则当先自'耳朵'创起。"[13]"从耳朵创起"，这是否过于夸大了音乐的社会作用？是否有宣扬"音乐救国论"之嫌呢？当然，如果唯将救国之希望寄托于音乐，此路是绝然走不通的。但从现代教育日趋发展的今天来看，注重音乐的社会作用，将其视为辅国、兴国、利国的有效手段，这就非但不足为怪，相反，应视其为必然了。

现代科学技术和人类文化艺术的发展趋势，向人们预示着一个综合性多样化的教育体系的必然产生。同时，也向人们映证了王光祈先生半个世纪前的英明预言及他对于音乐教育的真知灼见。

1984年5月3日于成都

〔注〕

①②③④王光祈《德国国民学校与唱歌》

⑤王光祈《德国音乐教育》，载《中华教育界》第17卷4期

⑥王光祈《小学唱歌新教材》编者序，载《中华教育界》第17卷3期

⑦⑧⑨⑩⑪⑬王光祈《音乐在教育上之价值》，载《中华教育界》第16卷8期

⑫孔子《论语·泰伯》

关于建立比较音乐学年会的建议

中国音乐家协会副主席 赵 沨

我刚刚说话居然健忘到这样的程度，我真正的建议还没有说。我建议在咱们中国恢复“比较音乐学”这个学科的名称，和民族音乐学并行不悖。更具体的建议是：虽然说现在欧洲比较音乐学Comparative Musicology这个名称已经差不多被Ethnomusicology所代替，但可以不管它。我们认为比较音乐学还是有存在的价值。因为现在比较文学、比较法律学、比较经济学、比较宪法学、比较政治学还仍然是欧美学校里所开设的重要课题。但是民族音乐学相对的英文名称，不应该是Ethnomusicology，而用别的，这个以后再说。关于民族音乐学要成立学会，当时由于中宣部认为全国性的学会太多，原则上不同意，所以当时我就出一个主意，我们说就不成立学会了，而以不定期地举行年会的方式，得到了大会的采纳，因此就叫民族音乐学第一次年会、第二次年会，今年要开第三次年会，第三次要分两个地方举行。我建议，纪念王光祈先生的学会就叫“比较音乐学年会”，也不一定要有会长、理事长、干事长等等。可以委托某一地区或某一单位组织下次会议，再下次又委托另一单位来组织会议，也不要年年举行，也可能是三年一次会。比如说，光祈先生逝世的50周年——1986年，1992年是他诞生的100周年，这些都可以作为年会的最好的日子。这个是否可行，回去请示一下有关的领导方面能够定下来。如果大家

同意我的建议，恢复“比较音乐学”的这个学科名称，并且以“比较音乐学年会”的方法来使我们纪念王光祈、研究王光祈先生的工作能够在全国范围内延续不断地展开。就这样一个建议。

1984年6月27日在闭幕式上的发言

〔录音整理：管建华〕

王光祈的光辉业绩应载入史册

中央音乐学院　廖辅叔

我原定的发言可以说已经失去了作用。因为本来受同志之托让我向大会提一个建议，把王光祈的墓碑列为省级的重点文物保护单位，但刚才四川省文化厅长杜天文和文物处的高文同志已表示认可了，这事就等于通过了。不过我还想讲讲我的感想：为什么王光祈值得我们这样重视？王光祈在五四时期就是当时最重要的社会活动家之一，是中国当时最重要的社团之一——少年中国学会的主要创始人，他办过空想社会主义的工读互助团，当时在社会上起了很重要的作用。少年中国学会的成员如毛泽东、恽代英等都是王光祈介绍加入少年中国学会的。还有张闻天，这一些重要成员对后来中国革命有很大贡献，所以王光祈当时的那些活动是可以载入史册的。后来王光祈留学德国，原先是学政治经济学的，三年之后才改学音乐。当时他很苦，作为上海《申报》、《时事新报》、北京《晨报》的特约记者写一些通信回来，靠这点稿费维持生活。他在德国的生活是在工人饭馆吃饭，有时他的朋友请他去好饭馆打个"牙祭"，改善生活，他还是去吃他的工人饭馆，不破他的例。只要他订了一条规则，他就永远坚持到底。王光祈留学期间，一方面向国内介绍西方音乐，同时向西方介绍中国音乐。作为留学生作这样多的工作确实不简单，虽然得音乐博士学位的他不是第一个，但在留学期间就对音乐普及、推广作了

这样大贡献的他却真是第一个，这一点也不夸大。王光祈说过，中国留学生中对得起国家的只有两个人，一个是辜鸿铭，一个是严復。这句话也许太苛刻了，但也可见他定的标准是多么高。他自己就是照着这高标准去做的。说起留德学生，据我所知有一位马君武，这也是个人物。辛亥革命前参加同盟会，是开国功臣，孙中山统一两广后，他是广西省长，孙中山死后未再从事政治活动，专任上海中国公学校长，广西大学校长。在德国是我国第一个工科博士，获得学位之后在德国当工程师，这是很高的职位。他最早翻译达尔文的《物种起源》、拜伦的《哀希腊》、席勒的《威廉·退尔》、海克尔的唯物论哲学、托尔斯泰的《复活》，当时是很了不起的。但总的来说，他的工作的范围之广，贡献之大，恐怕不及王光祈。王光祈在1934年获得博士学位之前两年，已是波恩大学讲师。这个讲师的称号的原文不是Dozent，而是Lektor，是一种专门聘请的指导教师。德国人平时说话是不客气的，不应酬敷衍的，但他们对王光祈非常尊重。王光祈死后，波恩大学以校长的名义发表讣告，追悼会上致词的有教授、院长。他们都一致推崇王光祈能够用先进的科学方法整理中国音乐，真的是做到了这一点。他们在汉学研究上碰到什么难题，一碰到王博士就迎刃而解。这些博士、教授对王光祈这样推崇备至，可见王光祈作为中国人受到这样的尊重在当时是少有的。由于长年劳累，营养不好，王光祈44岁就死在异国。经过一些好友的帮助，他的骨灰运回祖国。当时中国正是抗战开始，交通十分不便，骨灰带到上海之后，再由沈怡绕道香港带到成都，由成都的老朋友，如李劼人等料理葬事。李死后，王光祈的墓年久失修，碑也倒了，文革期间碑又被摆在一厕所门口。好象出土文物一样被发现之后，才终于在四川音乐学院修了一座碑亭，算是得到了好的着落。讲迷信的话，王光祈的墓碑经过十年浩劫，终于又被发现，奇迹般的毫无损坏，真象是古人所说的神灵呵护。所以碑亭应定为文物保护

单位是顺理成章的。刚才有同志提出定为全国重点文物保护单位，这样就更好。王光祈作为全国性的人物，是中国人的光荣，四川人更加感到双重的光荣。他的墓碑如果定为全国重点文物保护单位是会得到大家的赞同的，也算是我的一点希望。谢谢大家。

1984年9月27日在闭幕式上的发言。标题为编者所加。

（录音整理：杨 路）

五四时期王光祈的空想社会主义思想探讨

四川大学哲学系　黎永泰　刘平

五四时期空想社会主义曾一度流行，其中小资产阶级的空想社会主义思想一段时间在青年知识分子中影响尤为突出，王光祈就是这种空想社会主义的典型代表。由于他的空想社会主义思想与新文化运动的代表人物陈独秀、李大钊、蔡元培等有密切联系，又曾对一批处在探索社会主义道路的共产主义知识分子发生过明显的影响，在那个时代产生过一定的进步历史作用，因此他的空想社会主义思想在近代政治思想史和空想社会主义史上占据一定地位，是五四时期思想史一个方面的重要的内容。

本文仅就五四时期王光祈的空想社会主义思想，作一初步探讨。

一

王光祈，字润玙，笔名若愚。1892 年 8 月 15 日诞生于四川温江鱼凫镇，1936 年 1 月 12 日逝世于德国波恩，终年 44 岁。

五四新文化运动中，王光祈是著名进步团体“少年中国学会”的发起者，组织者和实际负责人之一，是五四爱国运动的积极参加者和宣传者，是著名的激进民主主义者和社会活动家。他在《新青年》、《每周评论》、《少年中国》、《晨报》副刊等报章杂

志上撰写过大量文章，这些文章在青年知识分子中曾产生过深刻的影响。他又担任过四川《群报》和《川报》的驻京通讯记者，积极迅速地向偏僻的四川群众传递反袁护国斗争和五四爱国运动的大量信息。他撰写的关于北京五四运动的长篇通讯，在成都青年学生中曾引起"火山爆发"①般的巨大反响。然而，他于五四新文化运动影响最大者，则是他积极鼓吹的空想社会主义思想，以及他醉心实行的空想社会主义的实践。他的这种思想和实践，反映了小资产阶级进步知识分子，在俄国十月社会主义革命的潮流影响下，热烈追求社会主义的美好理想，但又受到阶级立场和世界观的局限，不能达到科学社会主义的情况。

王光祈的空想社会主义思想，1918年春夏已有酝酿。7月，他以优异成绩毕业于北京中国大学，在《京华日报》作编辑。他和老同学周太玄等对现实黑暗社会怀着深深的失望，经常在一起议论时弊，探讨改造中国社会的方法，决心要集合同志，"联合同辈，杀出一道路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝的被压迫被剥削的国家，改变成一个青春年少独立富强的国家。"②怎样进行改造？他走了一条空想社会主义的道路。1918年冬，他为《每周评论》创刊号撰写的社论《国际社会之改造》，初步提出了他的空想社会主义的改造方案。五四运动以后，1919年8月，他在与左舜生的信中，系统地描绘了他的空想社会主义的蓝图，并且开始了他的空想社会主义的实践。到了1920年春夏，这种实践相继破产。

王光祈的空想社会主义思想和实践，在这个时候发生，不是偶然的。它是五四新文化运动由鼓吹资产阶级民主主义，转向宣传社会主义这个过程中的产物。1917年11月7日，俄国社会主义革命成功，中国先进人们很快了解到，这是一次"纯粹社会主义"的革命成功，它的政府是代表穷人的"劳兵政府"③，知道世界上发生了不同于法国资产阶级大革命的社会革命。这引起了广大爱国知识分子思想上的极大震动。人们的思想迅速变化，从前

集注于资产阶级民主主义的眼光，开始转向对社会主义的探索。特别是巴黎和会上帝国主义国家对中国的无耻宰割，更激起了先进人们对资本主义制度的愤恨，抛弃资产阶级民主主义的方案，接受社会主义，对于先进知识分子，已经是顺理成章的事情。瞿秋白当时曾经深刻地指出过先进人们的这种思想转变："中华民族几十年受剥削压迫，到今日才感受到殖民地化的况味。帝国主义压迫的切骨痛苦，触醒了空泛的民主主义的噩梦，学生运动的引子，山东问题，本来就包括在这里。工业先进国的现代问题是资本主义，在殖民地就是帝国主义，所以学生运动倏然一变而倾向社会主义，就是这个原因。"[4]1918年初，在北京、上海、天津，一部分青年学生和工会，组织起来宣传和祝贺俄国十月革命成功，使人们大开眼界。以李大钊为代表的具有共产主义思想的知识分子，开始广泛宣传马克思主义和社会主义，促成了中国社会主义运动的兴起。这时候，资产阶级在辛亥革命前后引进的形形色色的社会主义学说，趁着人们对社会主义的热情一时泛起，各种社会主义流派也纷至沓来，人们对社会主义议论纷纷，以致成为人们的"一种口头禅；杂志报章、鼓吹不遗余力。"[5]除了马克思主义的科学社会主义之外，这些学说有的只是贴着社会主义标签的资产阶级改良主义，有的是资产阶级派别的所谓社会主义，大量的是由各种学说拼凑起来的大杂烩式的小资产阶级空想社会主义。但是，社会主义在当时就是对于先进人们来说，也还是一个新鲜事物。人们并不是一下子就理解了马克思主义的科学社会主义，要把它从众多的社会主义流派中分辨出来，还有一个认识过程。因此，包括李大钊在内的初具共产主义思想的知识分子，也接受过各种流派的社会主义，都有过一个抛弃空想社会主义的影响，转向科学社会主义的过程。

王光祈也是由于十月革命的激动而接触社会主义的，他因为新闻业务的关系，大量接触十月革命的消息，对社会主义产生了

很大的兴趣和热情。他说："自从俄国的布尔什维克直接行动以来，这布尔什维克主义也就成了中国的新闻记者、政治家、教育家所注意的一个问题。"[⑥]我"因为留意世界大势，不知不觉就中了社会主义的魔术了。"[⑦]这时候，他和李大钊建立了密切的联系，受到李大钊的影响。但是，他没有接受李大钊宣传的马克思主义的科学社会主义，而对李大钊在还没有成熟时的一些空想社会主义思想产生了共鸣。王光祈和共产主义知识分子之间在思想上的差异，一开始就表现出来，空想社会主义在他那里是思想的主流。

王光祈由一个激进民主主义者走上空想社会主义的道路，思想基础是复杂的。青少年时期孤儿寡母的清苦生活和仰人鼻息的坎坷经历，一方面养成了他愤世疾俗，不满现实的性格；另一方面又使他懦弱而耽于幻想。从孩提时代就开始的封建传统文化的教育，使作为弱者的他，对古代典籍中描绘的建立在小农经济上的大同理想充满了热情向往。他把社会主义理解为"鸡犬之声相闻"的、牧歌式的、和谐恬静的世外桃源。书斋里长期脱离群众的书卷生活，以及布尔乔亚的生活圈子，使他对中国社会现实的复杂矛盾和工农群众的力量，不可能有深刻的认识，他还看不到无产阶级方面的历史主动性，看不到它所有的政治运动，无产阶级在他的心目中只是一个受苦最深的阶级。就是惊天动地的十月革命，他的感受也是流血的痛苦多于光明和幸福。他要反抗旧社会，但是又害怕流血革命；他要寻求出路，但是又看不到群众的力量。他趋向于社会主义，只是因为他所属于的那个小资产阶级，在帝国主义、封建主义的压迫下已经濒于破产，而这个阶级又注定不可能独立地成为帝国主义和封建主义的真正对手。正如列宁指出，小资产阶级它们反对政治压迫，也进行斗争，"而在这种斗争中，它们又没有取得独立的地位。乌托邦、幻想是由这种不独立和软弱性产生的。幻想是软弱者的命运。"[⑧]正是在上述这样的思想基础和立场上，王光祈大量吸收了外来的种种社会主义学说，

构成了他的大杂烩的小资产阶级的空想社会主义。

王光祈空想社会主义思想来源之一，是日本武者小路实笃的新村主义。贵族出身的自然主义作家武者小路，不满于资本主义给日本社会带来的种种弊病，采纳克鲁泡特金的互助论和托尔斯泰的泛劳动主义，按照欧文、傅利叶建设所谓共产主义“新村”的做法，提出了一套充满小农空想社会主义的主张。他幻想脱离现实黑暗社会，结合一群人，另辟一个小天地，建立一个自给自足，没有压迫，没有剥削，人人平等，个个幸福、互助友爱的理想新社会。他并于1918年在日本九州日向地方组织了“第一新村”，搞起了新村运动，一时风靡日本，并且迅速介绍到中国，激起了追求社会主义的人们的热情。陈独秀、李大钊都曾肯定新村主义，李大钊称武者小路“是一个思想大家”[32]，《新青年》等杂志也多次刊文介绍新村主义，指出：“新村主义的起因，就是感到社会主义的潮流、觉得现实社会有种种不公平不合理的事情，因此从事于改革的方法。”[33]它“实在是一种切实可行的理想，正中普遍人生的福音”。[34]新村主义很合于王光祈不满现实但又逃避流血斗争的小资产阶级知识分子的心理。他把“新村”当作新时代的“桃源”而加以推崇。他的未来共产主义社会的蓝图，直接脱胎于日本的新村。

托尔斯泰的泛劳动主义和克鲁泡特金的互助论，当时也被人们当作社会主义，王光祈也受到它的深刻影响。他推崇托尔斯泰为一代伟大的社会改革家：“若托尔斯泰者，则吾只有歌之咏之以表其崇拜信仰之热忱，奉为吾党社会活动唯一无二之良师也。托尔斯泰以悲天悯人之怀，则身平民之列，因自己所享物质生活之赖于社会供给也，则手制皮靴，朝夕工作，以达报社会之恩。因平民所有精神生活之见束于一切强权也，则手著小说，远近宣传，以启发人生之秘。今日列宁之所以有此政治改革成绩者，皆昔日托尔斯泰社会活动之功也。吾中国青年中，以列宁自负者，吾屡

闻其矣，而以托尔斯泰自命者，则吾未知闻也，吾党之责，其在斯乎！”[29]王光祈把托尔斯泰鼓吹为俄国社会主义革命的先行者，认为他的伟大在列宁之上，劝告青年不要以列宁自命，而应效法托尔斯泰，“身体力行”地去实行托尔斯泰主义，“一面工作，一面读书，终身工作，终身读书。”这样，就会在这个不良政治，腐败社会里头，寻出一个极有兴趣的新生活来。”[33]

王光祈认为，当今世界最重要的社会主义学说有两种：一是马克思派的集产社会主义，一是克鲁泡特金的共产主义，俄国实行马克思的集产社会主义，“拿国家权力来干涉个人生活”，“这种庞大的国家权力，究竟于个人有无妨碍”[34]仍是一个问题，因此他不赞成实行马克思集产社会主义，而主张实行克鲁泡特金的无政府共产主义，他称赞克氏的学说“是一有组织的，有秩序的、积极的、建设的”，是要实现“一种极公平极快乐的互助社会”。他把克氏关于新社会的设想奉为圭臬，处处向人宣传：“克鲁泡特金说过：‘脱离政府的藩篱，发展个人的自由，各个人因互助的原理，为自由的组织，由单纯以趋于复杂，故他日的自由团体，如蛛网密布，以办理社会的事情，以求生产消费的适宜，及满足文明社会各种需要与欲望。’”[35]

王光祈的空想社会主义，除了这些外来成分，还有中国传统的色彩，他常常把老庄的出世主义和新村主义相揉合；把克氏的互助论和墨家的“兼爱”思想相提并论；把儒家的大同理想和欧洲空想社会主义混合一起，他按照小资产阶级的设想加以综合，创造出了他所说的“中国式……主义”。王光祈对社会主义的向往，反映在他对这些主义的综合加工而产生的设想之中。

二

和一切空想社会主义者一样，王光祈在建立他的空想社会主

义的理想时，也是从批判旧社会、旧制度入手的。一方面他从小资产阶级的立场和眼光来批判社会，另一方面他又用他从社会主义者那里借来的尺度衡量社会。他对封建军阀统治下社会的种种弊端作了揭露："社会制度不良，平民生活日艰"，青年男女受家庭种种压迫，"欲在社会寻生路"，但"社会黑暗又胜过家庭百倍，大有穷途之叹"；而"现在实行的是贵族教育"，"现在中国的学校，是纨袴子弟的俱乐部"[16]。他尖锐地指斥这个社会是"万恶社会"，"不是'人间'，而是'鬼间'，我们过的不是人的生活，是鬼的生活"；生活的重压，精神的窒息，使人"立刻要得精神病"，"立刻走上自杀的道路上去了"。[17]他认定这个社会不可救药，"是一个有传染病的社会，我们健康的青年加入这种社会内，久而久之我们亦要受传染，既受传染，我们又要去传染别人，换言之，社会把我们制成罪恶分子，我们又去制造罪恶社会。"[18]

王光祈对军阀统治下的黑暗的激愤，是他倾向于社会主义的现实基础。他对旧社会的愤怒揭露和批判，无疑具有积极的战斗意义。但是他不懂得产生这种情况的根本原因，小资产阶级的立场使他缺乏勇气正视社会的黑暗，害怕和回避说出在种种黑暗现象下掩盖着的人剥削人，人吃人的阶级压迫的实质，因此给它罩上一层温情脉脉的面纱，"用玫瑰色描绘资本家和地主的面貌"。[19]他把社会制度的腐朽归结为中国人缺乏"团体的生活"，中国社会没有"分工互助"的生产团体，只有"不习劳动，不知生产"的"娱乐的团体"。社会生计的日益艰难，不是由于资本家的掠夺，而是由于资本家游手好闲，消耗太多。"你一个人消费多了，当然别人要受影响"。[20]解救的办法，就是人人去做工，"你只要每天工作八小时，你就对得住你的衣食住了。"[21]但是，他对俄国劳农专政下人人做工的情况也不满意："俄国式的社会民本主义，拿国家权力来干涉个人，实是一件不合民情的主张。"[22]他所主张人人作工的社会主义，就是在现社会下人人作工。他说："十九世纪是军国主

义盛行的时代”，其特点“是讲究全国皆兵，”“二十世纪社会主义盛行是讲究全国皆工，要是终日坐在家里，毫不做事……仗着自己的金钱掠夺他人的生产，那就完全是强盗行为了；托尔斯泰说的，‘没有工作便没有生活，’蒲鲁东说的，‘拥着私产以夺他人生活是为强盗’，可见我们人类是人人都应该作工。”[33]王光祈推崇劳动做工，表现了知识分子受时代潮流影响，卑弃好逸恶劳，尊重劳动群众的正确认识。但是，他幻想资本家能自动放弃剥削，和劳动群众一起人人做工，从而人人享受自己的劳动成果实现人人平等，这又是小资产阶级知识分子对资本家的善良愿望，是完全不能办到的。他的社会主义理想建立在资本家自动放弃剥削之上，丝毫不去触动资本主义制度本身，这就使他的社会主义必然要陷入空想之中。

王光祈对帝国主义也表示激愤和不信任。他认定，在当今资本主义制度下，“世界上一切组织多不合理，不满意、皆非根本改造不可”。[34]他指出：“美国人因拜金主义，造成一种世界无敌的财阀，一般平民生活于这种财阀下之，与我们生活于军阀之下，同样是痛苦。”[35]他指斥帝国主义是捣得世界各国不得安宁，人民不得和平的根源。“每次国际战争，都是几个野心政府惹出来的，那野心政府背后，就是那些政治家、资本家、军阀、贵族在那里怂恿。”[36]对于第一次世界大战之后的巴黎和会，他也颇有见地的揭露：“恐怕这次会议的内容，大概又要研究杀人应从那里开刀，灭国应从那里入手了”。“这次大战刚完，二次大战的预约券他们已经定购了”。而造成这种状况的根源在于经济原因，即所谓“战后战”，“战场上的战争刚才完，甚么经济战又要开始，我每次听到战后战 War after the war 三字，我的脑壳皮都痛了。”[37]这种对帝国主义战争本性的揭露，接近了马克思主义的观点，对于教育群众也是有意义的。但是，由于王光祈害怕和回避阶级斗争，因此他不敢设想用革命来推翻帝国主义制度，于是又只能乞灵于乌托邦

的幻想，搬出他那“人人作工”的设想，认为要取消帝国主义压迫和战争，只需组织一个不同国籍的人参加的“人人做工”的自治团体，“自行纲纪，各取所需，各尽所能，毫不假手于诈欺取财的资本家和万恶滔天的政府”，这样就可以消除国际间的“猜疑与野心”，“这些社会上不平等的制度，都可以推翻了”。[38]他从揭露和批判帝国主义的罪恶入手，同样得出空想大同的结论，小资产阶级的立场总是要引导他力图避过阶级斗争和革命的大风暴，在乌托邦中去寻求避风港。

正因为如此，王光祈空想社会主义思想的基本特点，就是要采取避免社会革命的途径。借助人类理性，道德进步和互助精神的充分发挥，建立“各尽所能，各取所需”的小团体，用精神革命的办法，通过小团体的典型示范来使社会觉悟，使全社会都实行起来，渐次达到一个全新的大同境界。他的空想社会主义和马克思批判过的法国空想社会主义一样，都是“拒绝一切政治行动，特别是一切革命行动；他们想通过和平的途径达到自己的目的，并且企图通过一些小型的，当然不会成功的实验，通过示范的力量来为新社会福音开辟道路。”[39]王光祈从这个根本思想出发，精心描绘了他的空想社会主义的蓝图。

1919 年春，王光祈提出一个“新生活”的主张，在南京和左舜生进行过一次讨论。他提出“新生活”，“只有一个唯一的动机，就是要避苦寻乐”。[40]7 月，左舜生在上海《时事新报》上发表《小组织的提倡》一文，提出要由“少数同志组织一种学术、事业、生活的共同集合体，脱离家庭、过共产式的生活”，以解决“愚昧”、“生计的艰难”、及“缺少精神修养”三种缺陷。这个小组织是我们“精神的立足地学问的立足地，经过这种小组织的训练，然后可以做大组织中的健全分子”。王光祈谈了这篇文章后，“欢喜得连吃饭都忘了”，他完全赞成左舜生的意见，并且表示“我们创造新生活的动机就是主张凡事彻底，毫不顾忌。埋着头儿，大着胆

儿、一直往前，决不受衣、食、住三位先生的牵制。"[31]他把现实社会的阶级斗争置诸脑后，"埋着头儿、大着胆儿"主观地设想出"最美最乐的自由世界"——一个桃花源式的菜园子：

这个菜园子要建在城市附近，距离不要太近，也不要太远，最好是四、五里路。同样"不要太大，亦不要太小，只要够我们十余人种植罢了"。菜园中间要建一个两层楼的中式楼房，"楼上作我们的书房、阅报室、办公室、会客室、藏书室、游戏室等等；楼下作我们的卧室、饭厅等等"。出于卫生考虑，厨房和厕所一个建在西南角，一个建在东北角，房子后面砌一球场以强健身体，园子四周挖一条遍植柳树的小溪，"柳树旁边就是竹篱，竹篱里头就是我们的菜园子"。在这里便可以过"采菊东篱下，悠然见南山"式的生活了。

园内生活的安排，他也有详细的计划："（一）种菜两钟；（二）读书三钟；翻译书籍三钟。其余钟点的作为游戏、阅报时间"。种菜不仅"易于学习"，"收效最快"，而且"于身体有益"；读书是为了"寻精神上的快慰生活"，能在园内"每日读书三钟"，真是受用不尽啊！不仅自己过上快乐生活，还应于社会有贡献，"翻译书籍，介绍欧化，以革新一般人的思想。"今后世界各地的会员把各国出的新书寄来，很快为我们译成中文，我们便当上了"文化交通上的火车头"；[32]除此之外，教化农民也是一项重要的工作。"从前托尔斯泰每年三季作工，一季到莫斯科经营出版事业，印出许多小册，拿到农民间散布，现在俄国有今日之改革，这位托先生的力量真不小啊！"中国的改革也要从教化农民入手，而这种菜园子的生活，正提供了我们与"农民打成一片"，[33]与农家"勤勤恳恳地周旋"的机会。可以在菜园子里办平民学校，每逢星期天开讲演会，演幻灯、放留音机，"使他们大家快活"，这样"天真烂漫的农夫是与我们极表亲爱的，我们纯洁青年与纯洁农夫打成一气，要想改造中国是很容易的。"[34]王光祈赋予了这样一个用

小溪和竹篱隔离出来的菜园子以改造中国的使命。

他指出，这种"新生活"，对妇女问题也不能漠视。"若是女子，只要品性纯洁，而她的丈夫却合这种小组织的资格，应得一同加入。"[35]"因为若是妇女问题不解决，我们新生活园里一定充满不快的空气"。况且对于人生问题，"恐怕有时他们还有精到的见解呢"。[36]所以园里要经常召开男女共同参加的茶话会，讨论人生问题。

王光祈在主观上设想这个园子可以脱离衣、食、住三位先生的牵制，但也不得不承认："我们现在无日不吃饭、穿衣、住房子"，故要维持生活，还得找其它接济方法，以"帮助我们的生计"。[37]菜园子如果因社会的牵制，"无适宜的房子，尽可以和菜园分为两处"。

以上这个桃花源式的菜园子，就是王光祈理想的新社会的缩影。它脱离现实生活如此遥远，在火热的斗争时代显得如此苍白无力，因此尽管王光祈曾数番煞费苦心地想实现它，但在残酷的的现实面前，这种幻想不能不很快破灭了。

农村新生活的小组织不能实现，王光祈转向设计城市的小组织的新生活。1919 年 12 月，他发表了《城市中的新生活》一文，提出了在城市组织"新生活"小团体的乌托邦主张。他说："数月以前，我与左舜生君讨论小组织问题，注重乡村间的新生活，今天我们提倡的是城市中的新生活。""新生活由乡村转到城市，也就由桃花源式的菜园子变成了工读互助团。"王光祈幻想用工读互助"为苦学生开一个生活的途径，为新社会筑一个基础。"[38]他把中国教育不良和所谓缺乏劳动互助的习惯当成社会最大的弊病，企图通过工读互助，一方面培养青年"独立生活"的能力，使他们摆脱家庭和社会的压迫，有可能"自由读书"并且"踊跃前来、与黑暗势力奋斗"；另一方面培养青年具备新社会"互助劳动的习惯"，"共同生活的观念"，扩张青年的"利他心"，为实现全人类

的大同社会作一个预备的功夫，用工读互助来代替推翻旧制度的社会革命。他说："若是工读互助团果然成功，逐渐推广，我们'各尽所能，各取所需'的理想渐渐实现，那么这次工读互助团的运动便可以叫做'平和的经济革命'"。[⑲]

工读互助团的宗旨，是"本互助的精神，实行半工半读"，团员必须具备工作和读书的两资格。"工作所得归团体公有"，团员的衣、食、住、教育、医疗、书籍等，由团体供给，开办时暂时还有限制，"将来办理久了，已养成互助习惯，便可由团员自由取用，以实行各取所需的原则。"工作则主要是手工和贩卖，实行"各尽所能"的原则，因此工作量以时间计而不以效率计。团体实行民主管理，由全体团员组成"团员会"，推举事务员并决定各种重要事情。事务员每月民主选举一次，管理日常事务，团员每日工作 6 小时（后来改为 4 小时），其余时间则自由安排。团员可以自由选择学校旁听，不能入学听讲者，则由团体聘请教员，每天教授 2 小时。

此后，王光祈"奔走筹画"，吁请名人赞助，不到一个月，工读互助团"居然组织成功"，他满怀信心地投入了实践，他把工读互助团分三组，为了实现男女平等，专门开办了一个女子组（第三组）。王光祈为三个组选择了工作，制定了详细的预算，他以著名团体少年中国学会负责人的身分发起工读互助团，又得到了新文化运动的著名人物陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等人帮助募捐和撰文鼓吹，因此名噪一时，被视为"破天荒的创举"，引起社会舆论的注意，一时报名参加北京工读互助团的"有数百人之多"、"各处同志来幽探询讨论的约有数百封"。[⑳]各地报章杂志也发表不少讨论文章，一时在青年知识分子中形成风潮，王光祈陶醉在对未来的美好幻想之中，他宣布："我们以后的生活，便是'日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力－政府－于我何有哉！'。"[㉑]蔡元培并想入非非地指出："要是这种小团体一处一

处地布满了，青年求学的问题，便可解决，要是感动了全国各团体都照这样做起来，全中国的最重大问题也可以解决，要是与世界各团体联合起来，统统一致了，那就世界是最重大问题也统统解决了，这岂不是最大的希望么？”[42]工读互助团担负了如此神圣的使命，这使王光祈喜跃抃舞。但好景不长，当他还满足于面壁虚造时，这种斯巴达式的共产主义小团体，很快于1920年2月底垮台解散。王光祈不甘心失败，不承认在旧制度下这种改良主义的道路根本行不通，而把失败归结为“全是人的问题”，他对工读互助团仍抱着“十分信仰”、“十分希望”。[43]1920年2月29日，他又和陈独秀等人在上海成立“上海工读互助团筹备会”，3月5日正式成立上海工读互助团，发起人有王光祈、陈独秀、毛泽东、张国焘等20余人。上海工读互助团也是一个短命的组织，在半封建半殖民地旧社会中，根本不可有它的立足之地，1920年6月7日，毛泽东从上海写信给黎锦熙说：“工读团殊无把握，决将发起停止。”[44]

尽管王光祈拒绝放弃他的空想社会主义，他的思想还是受到极大打击。他在给少年中国学会的信中十分痛苦地写道：“忽忽半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下，加上一年以来，……思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。”他笃信自己的理想的正确性，只怪自己能力不够，因此决计到德国去留学，进“最末一次洪炉”。[45]他希望少年中国学会的同人，在他离开之后，不要放弃理想，多多编印小册子，每星期到农村去向农民宣传，启发和教育农民，以便为将来的新村运动打好基础。1921年12月，他在填写的《少年中国学会会员终身职业调查表》中，明确表示：将以“新村及工读互助团”为自己“终身欲从事之事业”。

王光祈出国后，过着清贫艰苦的生活，但他对自己的理想矢志不移，很快又从傅立叶空想社会主义思想中进一步找到了知音和理论依据。他欣喜地发现，傅立叶的学说对“凡富于建设新村

的人们，尤其是生长于农业国中的中华民族"，"加倍有趣"，"有几分存在的价值"。[⑱]他马上把傅立叶的空想社会主义加以具体化，向国内大加介绍，呼吁大家努力在中国"创造一种基于农业的社会主义。"[⑲]

王光祈出国之后，国内形势发生根本变化，随着马克思主义的深入传播，无产阶级已经成为中国政治舞台的台柱子，小资产阶级空想社会主义的荒谬性受到深刻批判，在实践中被打得粉碎。李大钊、毛泽东、恽代英等一大批革命者迅速提高觉悟，与这种空想社会主义坚决划清界限，走上了马克思主义的革命道路。中国共产党的成立，在中国发动了轰轰烈烈的科学社会主义的革命运动，王光祈的空想社会主义，作为中国革命大风暴来临前的一阵微弱的清风，很快消失得无影无踪。王光祈尽管终其一生没有放弃自己的理想，但是由于他的空想社会主义理想脱离时代的潮流越来越远，他终于在中国人民革命进入威武雄壮的高潮中，带着他的空想，客死于他国异乡，他的学说和实践，给我们留下了值得深思的遗训。

三

王光祈的大同理想，就其性质说是十足的小资产阶级空想社会主义。他对旧制度的批判散发着浓郁的小生产者落后气息。他看到小农和小资产者迅速破产的趋势、无产阶级的贫困、旧风俗、旧家庭关系的解体等等，但是他看不到人类社会的真正前途是在破坏资本主义制度的基础上，建立一个较之资本主义更文明的社会主义制度，然后才可能向共产主义过渡，他用伤感的情调看待在无产阶级和资产阶级的斗争中，小生产所有制的崩坏，以无限惋惜之情追念小农田园式的生活，并把那种生活涂上玫瑰的颜色，把它说成是最理想的社会制度的化身，马克思指出："在农民阶级

远远超过半数的国家”，“那些站在无产阶级方面反对资产阶级的著作家，自然是用小资产阶级和小农的尺度去批判资产阶级制度的，是从小资产阶级的立场出发替工人说话的，这样就形成了小资产阶级的社会主义。”[illegible]

王光祈的菜园子和工读互助团都是建立在小生产方式的基础上，充满了落后性和狭隘性。新村的互助团里进行的劳动，都是简陋的农业劳动、手工业劳动和知识分子的个体劳动，与现代化的机器大生产不沾边；生产的资料极少，主要靠募捐和团员生产得来；生产的财富只能维持团员低级的生活水平；在新村和工读互助团中活动着的是“圣洁”的小资产阶级知识分子，他们担负着教化农民，引导他们走向新生活的重任。在这里，无产阶级并不存在，看不到它半点活动的影子，更谈不上它的历史作用。王光祈的这种小资产阶级空想社会主义，作为一种思想体系，客观上反映了在帝国主义、封建主义残酷压迫剥削下，农村个体经济破产，城市小资产阶级生活越来越艰难的情况下，小资产阶级反抗的声音；反映了小资产者和个体劳动者渴望结束反动统治及对旧制度的义愤，但又看不到社会发展真正前途，只能借助于幻想，在头脑中构造理想王国的情况。

新村和工读互助团的实践注定要失败，不仅在于它只是一种空想，而且在于它是政治上的改良主义。在半殖民地半封建的中国，帝国主义、封建主义和官僚资本主义与人民大众的矛盾是中国社会的基本矛盾；依赖于帝国主义的封建军阀政权和军队是半殖民地统治的可靠支柱。如果不采用革命暴力手段彻底摧毁旧的国家政权及其经济基础，这个社会就不可能得到改造，新社会的生活就是句空话。王光祈一方面具有实现大同社会的美好理想，另一方面却严重缺乏现实的战斗精神。他反对采用革命的方法去改造旧社会。他认为，苏俄“用武力暴动去同旧社会宣战”的法子在中国万万使不得，他幻想以“不用武力”、“不用政治”、“不用

流血”的和平的方法，典型示范和说服的方法去感化反动统治阶级、去排挤旧制度和旧生活，去教育群众趋赴新社会和新生活，并向整个社会呼吁，而且主要是向统治阶级呼吁。他认为，只要人们理解了他的体系，就会承认这种体系是最美好的社会的最美好的计划，就会积极行动起来，一句话，就可以扭转乾坤，改天换地，这当然只是一种天真的幻想。正如恩格斯指出："迄今为止，是暴力——从现在起是共同社会，纯粹善良的愿望，'正义的要求'。但是，托·莫尔早在三百五十年以前就已经提出了这个要求，始终没有实现。"[29]

王光祈构造了小生产经济基础及其社会意识和共产主义组织的混合体，这就使他陷入重重不可解的矛盾之中。共产主义社会必须建立在社会物质财富极大丰富，人们的思想觉悟极大提高的基础上，王光祈的工读互助团根本不可能具备这些条件。在工读互助团里尖锐地存在着脆弱的经济基础和共产主义分配原则的矛盾，团员的个人主义、自我实现、私有观念及旧道德与集体生活方式的矛盾。在脆弱的经济基础上实行共产主义制度，必然只能实行普遍的禁欲主义和粗陋的平均主义，这对于小资产阶级知识分子是完全不能接受的，在为地主官僚服务的旧教育制度下要实现人人读书，纯粹是一句空话，而小资产阶级知识分子要真正视劳动为"神圣"，放下架子与工农结合，与体力的生产劳动结合，也不是凭一时的热情和冲动可以办到的，必须要有一个感情和立场的根本转变。不论是新村和工读互助团，都是纯粹的小资产阶级知识分子的团体，与工农完全脱离。就是与农民有所接触，也是以慈善家和救世主的面孔去与农家"周旋"，免费教育农家子弟等等。所有这些，造成工读互助团理想和现实的矛盾，以致在团内发生"经济的恐慌"、"感情不合"、"主张不一样"、"不能互相容纳"、"互相怀疑"、"一小部分人不肯努力工作"，"生活干燥无味"[30]等等情况，加之又受社会"营业的竞争"，没有"生利的办

法”，受“经济的压迫”和“生活的恐慌”的威胁，它的垮台就是必然的了。

王光祈空想社会主义的理论基础，是资产阶级人道主义。马克思主义的唯物史观把历史的发展归结为社会物质资料生产方式的变革和发展，认为人类社会归根到底是由社会生产力的发展，由物质资料的生产方式的发展所决定的自然历史过程。只有从这个基本观点出发，才能理解全部错综复杂的历史现象，说明社会变革的根本原因。社会物质资料的生产，是我们研究社会的出发点。王光祈接受的新村主义，泛劳动主义，无政府共产主义，工读主义等等，其理论基础都是资产阶级的人道主义和庸俗进化论。因此，和一切历史唯心主义者一样，王光祈看不到社会物质资料生产在社会生活中的决定地位，他把抽象的、没有社会属性的人，作为社会的真正基础。他把中国社会制度的腐败归结为中国人的人性发展不完全，“连作‘人’应该具备的性格和习惯都没有”。因此要造成一个新中国，首先必须“先将中国人个个都造成一个完全的‘人’”。[36]新村组织和工读互助团就是培养人的健全的人性，使人成为“健全的人去征服改造社会”。可以看出，在讲到人时，从形式上看他讲的是现实的中国人，但从内容上看，关于中国人生活于其中复杂的社会历史情况和阶级关系，在他那里消失得干干净净。他所说的人，不是生活在中国现实社会的，历史地发生和历史地确定了的世界里面，而只是一些没有社会属性的抽象的人，这样的人在现实社会中是根本不存在的。要真正说明中国人的解放，就必须把这种对抽象人的崇拜，由关于现实的人及其历史发展的科学来代替。

王光祈把培养所谓“健全的人性”说成是“爱”力的发展：“要改造社会上一般人的生活，应从改造个人自己的生活下手，男女老幼之间，皆当以‘爱’字为结合的基础。”[37]而互助则是爱的体现：“互助是我们应该的事，是我们‘爱’的本能之行动。行其心

之所安，用不着先存报酬的观念。如此做去，方能造成'真正多情的社会'。"[33]王光祈把一部人类发展的历史说成是"爱"力推动的历史，即爱他克服利己的历史。在他那里，只要人类复归于普遍的爱和互助，就意味着大同世界的实现。这只是基督教教义和资产阶级人道主义的混合物的翻版。基督教义宣称："你们须相爱，你们须相爱如同我爱你们。"[33]费尔巴哈也把"一切人都联合起来的爱"，看作世界发展最强大的动力，马克思在批判把"爱"作为宗旨的资产阶级社会主义者时，尖锐地指出：他们把"共产主义描绘成某种充满爱而与利己主义相反的东西，并且把有世界历史意义的革命运动归结为几个字：爱和恨，共产主义和利己主义。"这种"爱的艺语"、"谈爱的废话"，一方面只能使人民变得"神经衰弱"、"变得歇斯底里和贫血"；另一方面它对富人则是"爱的纸炮"动不了他们一丁点[34]。马克思一针见血地道出了一切小资产阶级社会主义空想在现实中被击得粉碎的根本原因。

在中国近代历史上，曾经发生过几种空想社会主义：一是太平天国朴素的农业空想社会主义；二是康有为资产阶级自由派改良主义的空想社会主义；三是孙中山资产阶级革命派的民粹主义的空想社会主义；最后是五四时期以王光祈等为代表的小资产阶级空想社会主义。这后一种空想社会主义，就其内容和表现形式来说，并不比前三种空想社会主义更先进些。相反，就其内容说，它更简陋、更低级、更贫乏，就其形式说，它只是一种小组织的构想，缺乏宏伟的规划和壮大的气魄。但这并不意味着它是前三种空想社会主义的倒退，比它们更无社会价值。无可否认，这种小资产阶级空想社会主义，就是在它一开始流传时，在知识分子中就产生了消极的社会影响，但是在五四新文化运动中，它也发生过积极的进步历史作用。首先，它是五四新文化运动由民主与科学的宣传向科学社会主义的宣传的一个过渡，尽管它本身并没有脱离资产阶级民主主义的范畴，但它从一个侧面表现了新文化

运动的性质正在从资产阶级民主主义的束缚中突破出来，向无产阶级思想运动转变。它表现了经过第一次世界大战和俄国十月革命之后，中国先进人们对中国出路的社会主义方向的探索，它对于解放人的思想有一定的积极意义。这种意义不在于它本身包含的具体内容，而在于它启迪的社会主义方向。正如李大钊在摆脱了这种空想后所指出：这些“新村”，“有许多点象那在美洲新大陆上已成旧梦的新村。而日本的学者及社会，却很注意。河上肇博士说，他们企划中所含的社会改善的精神，也可以作方在待晓的一个希望，永存在人们心中。”[39]王光祈的空想社会主义，客观上向中国人民预示了中国社会发展向社会主义方向的转变。其次，这种空想社会主义发生在中国革命大风暴来临的前夕，它具有强烈的实践性，它号召人们马上实行起来，立即实现大同生活。因此，在真正的社会主义运动到来之前，这种立即投入实践的大同空想，较之前三种空想社会主义，客观上更强烈地反映了中国人民对社会主义的向往；而它在实践中的迅速破产，更使已初具马克思主义的共产主义知识分子看清了中国的前途，而转向现实的为社会主义进行的斗争，中国革命者试验过各种改造社会的方案，包括空想社会主义的方案，经过反复试验、比较，最终才认定了俄国道路，正如毛泽东在接受俄国道路时指出：“山穷水尽诸道皆走不通 ，俄式系诸路皆走不通了新发明的一路，只此方法较之别的改造方法所含可能的性质为多”。[40]正是在这个意义上说，这种小资产阶级的空想社会主义，给中国革命者上了一课，它使正在探索、比较中的共产主义知识分子认定此路不通。李大钊、毛泽东、恽代英等，正是普遍地、彻底地抛弃这种空想社会主义而坚定树立马克思主义信仰的，正因为如此，虽然按其学说性质、这种小资产阶级社会主义是落后的，但在那样的社会历史条件下，它又曾发生过进步的历史作用，在众多知识分子中产生过一定的积极的影响。因此，它在中国近代空想社会主义史上也应当占据一个重

要位置。当然，随着马克思主义在中国的广泛传播、科学社会主义运动在中国的兴起，这种空想社会主义有限的历史进步意义也丧失了，作为一种思想体系，它在现实中愈来愈具有反动的性质。

王光祈和共产主义知识分子不同，他终其一生，没有放弃这种小资产阶级的空想，这是他的执着所在，也正是他的悲剧所在。但是他一生品行高洁、正直爱国，对祖国有一颗无限缱恋的赤子之心，他一生渴望祖国强大，不受帝国主义欺侮，尽管他不是一个马克思主义者，但是他始终怀着忧国忧民，爱国爱民，为国为民，救国救民的强烈感情，把自己的命运和祖国的命运紧紧联系起来。他憎恨旧社会，热烈追求光明新生活，虽然他没有达到实现理想的正确道路，但是他崇高的爱国主义精神和为着中华振兴而终生奋斗的高尚品质，是值得我们永远怀念和学习的。毛泽东同志在解放后多次查找他的下落，[⑩]表示了对他的关怀和怀念，这正体现了一个伟大的历史唯物主义者对他的正确评价。

我们的前人为了探索中国的社会主义道路，做出了艰苦的努力，今天的社会主义来之不易。现在我们正在进行前无古人的社会主义四个现代化建设，展现在我们面前的社会主义的壮丽图画，不是我们的前人所能想象的。科学社会主义为我们开辟了通向人类大同社会的宏伟图景。我们要继承前辈探索奋斗的精神坚定信念，加倍努力，一代一代地为实现共产主义的美好社会而奋斗！

〔注〕

①周太玄：《关于发起少年中国学会的回忆》，《五四时期的社团》（一）第371页。

②《东方杂志》第15卷第3号。

③瞿秋白《饿乡纪程》。

④《归国杂感》，《太平洋》第2卷第6号，1920年8月。

⑤王光祈《工作与人生》，《新青年》第6卷第4号。

⑥㉑㉓㉔王光祈《致君左》,《少年中国学会会务报告》第4期,"会员通讯",1919年6月1日。

⑦列宁:《两种乌托邦》,《列宁选集》第2卷第430页。

⑧转见杨昌济《达化斋日记》第94页。

⑨郭绍虞《新村研究》,《新潮》第3卷第1号。

⑩周作人:《日本的新村》,《新青年》第1卷第6号。

⑪王光祈:《"社会的政治改革"与"社会的社会改革"》,《少年中国》第2卷第8期。

⑫王光祈:《学生与劳动》,《晨报》1919年2月25日。

⑬王光祈:《读张秀山先生与某君论社会主义》,《晨报》1919年4月29日。

⑭王光祈:《无政府主义与国家社会主义》,《每周评论》第18号。

⑮㊲㊳㊴㊵王光祈:《工读互助团》,《少年中国》第1卷第7期。

⑯㉙㉚㉛㉝王光祈:《与左舜生书》,《少年中国》第1卷第2期。

⑰《王光祈旅欧杂感》,《少年中国》第2卷第5期。

⑱马克思《资本论》第1卷第1版《序》,《资本论》第12页。

⑲王光祈:《团体生活》,《少年中国》第1卷第6期。

⑳㉒王光祈《择业》,《晨报》1919年2月12日。

㉕㉖㉗《国际社会之改造》,《每周评论》创刊号。

㉘《马克思恩格斯选集》第1卷第282页。

㉜㉞㊱王光祈《致夏汝诚先生书》,《少年中国》第1卷第2期。

㉟王光祈《致斐山先生书》,《少年中国》第1卷第2期。

㊶蔡元培《工读互助团的大希望》,《少年中国》第1卷第2期。

㊷㊾王光祈《为什么不能实行工读互助主义》,《新青年》第7卷第5号。

㊸毛泽东《给黎锦熙的信》1920年6月7日。

㊹王光祈《留别少年中国学会同人》,《少年中国》第2卷第8期。

㊺王光祈《傅立叶的理想组织》,《少年中国》第3卷第9期。

㊻王光祈:《读社会主义者傅立叶学说的感想》、《王光祈旅德存稿》。

㊼《马克思恩格斯选集》第1卷第276页。

㊽恩格斯《反杜林论》、《马克思恩格斯全集》第20卷第679页。

㊿王光祈《少年中国学会之精神及其进行计划》、《少年中国》第1卷第

6期。

㉛王光祈《少年中国之创造》，《少年中国》第1卷第2期。

㉜王光祈《分工与互助》，《少年中国》第2卷第7期。

㉝《约翰传》十三之三十四。

㉞《马克思恩格斯选集》第1卷第91页。

㉟《李大钊选集》第229页。

㊱《新民学会文献汇编》第136页。

㊲《四川大学魏时珍教授访问记》(访问者刘平)，1984年3月。

王光祈与“五四”时期的四川革命斗争

四川医学院马列主义教研室　王迪先

王光祈是四川温江人，生于1892年。1908年，他在成都高等学堂分设中学读书时，努力学习新思想，初步树立了资产阶级民主主义思想。1911年，他积极参加了四川的保路运动，对辛亥革命的胜利感到十分高兴。1914年至1918年，他在北京读大学时积极参加了反对袁世凯恢复帝制和张勋复辟的斗争。1919年，他是“五四”运动的直接参加者和发动者之一；是全国著名的少年中国学会主要的发起者和领导者，对于全国新文化运动的开展有着巨大的影响。

在“五四”时期，王光祈很关心四川革命斗争，特别是通过他的老同学、当时少年中国学会成员、《四川群报》和后来的《川报》的负责人之一李劼人的关系，对四川成都地区的革命斗争和新文化运动的开展有着重要的作用。

王光祈与四川的反袁、反张勋复辟的斗争

1914年秋，王光祈考入北京的中国大学。1916年秋，他应周太玄之约，参加北京《京华日报》工作。同时，经李劼人推荐，兼任《四川群报》驻京通讯记者，每天向成都寄剪报一束，拍新闻电报几十个字。（当时只有有线电报，新闻电报取费高，内地地方

报纸资本都不大，每天能有二、三十字的北京或上海的专电，已是了不起的一件事。）

在这段时期，国内政治舞台上发生了风云巨变。袁世凯称帝，张勋复辟，全国开展了倒袁和反张勋复辟的斗争。王光祈积极参加北京地区的反袁世凯称帝和反张勋复辟的斗争，并且对四川的倒袁和反张勋复辟斗争的开展也起了重要的推动作用。正如李劼人说：驻北京记者王光祈"所写的反袁世凯帝制和反张勋复辟的消息和文章又快又多而又有力。"①例如张勋复辟还在准备阶段，王光祈就从北京拍专电和写消息到成都揭露他们的阴谋活动。根据1916年9月16日《四川群报》的记载："本社北京特派员专电十三省督军电劾张跃曾与某督军。"即：《四川群报》驻北京记者王光祈专电成都说，张勋等十三省督军电劾新国会成员张跃曾等，从而，揭露了张勋等妄图以武力干涉政治，阴谋复辟的借口。同天，该报还登载了他从北京寄回的消息两则，一是揭露张勋之伪装。即"张勋因近日外间传其结合十三省同盟之说，极不自安，日前有电辩白。……以解中央之惑。"另一是揭露张勋继续秘密捣鬼。即"外表停顿"，"内愈觉猛烈"，"秘密协商"，其中重要成员"梁士贻、张镇芬、夏秦田等会议后署名为众志成城团，名目上为拥护中央实际仍必行其同盟事件，以×巩固彼等之利益"。梁等"到津寓居于德租界张勋之花园内，迭经讨论此事，倘此团告成，武人跋扈中央之实权尽失去之"。9月22日至24日，《四川群报》披露北京消息三则。一是《张勋干涉议会之又一电》。二是《张勋干涉国会之又一由》。三是揭露张勋干涉国会的反响和危害，即："张少轩竟以此通电攻击国会，张作霖、赵倜亦附和发言，曾无丝毫尊重爱护立法机关之意，军人骄蹇如是，诚可为宪政前途不胜危惧者矣。"

9月25日《四川群报》登载："本社特派员电冯国璋劝告张勋"。

9月29日《四川群报》登载王光祈从北京寄回消息《王完尧请宣示二张情事》。明确指出："张勋攻击新国务员中司法总长张跃曾，而政府与议员均连带侮辱"。"王宗尧奋起致电总统，责备张勋代表大多数国民"，指出"张督军借题发挥，无理取闹，公然以毁法自任"。

王光祈从北京拍专电和寄回新闻揭露张勋复辟阴谋，对于四川反对张勋的斗争和反对武人干涉政治的斗争起了重要的影响。如在这段时期《四川群报》先后发表多次有关时评，揭露张勋复辟阴谋和斥责武人干涉政治。如9月16日《四川群报》登载时评《武人干涉政治》指出："张勋等十三省督军联电弹劾张跃曾与烟土案有关，是否有问题，国家自有主裁之，不容拥有兵权者联电干涉也，实袁派与非袁派相倾，袁死其余毒犹未尽去也，武人干涉政治皆袁氏所养成。"9月28日《四川群报》时评三联系四川实际指出："谋去戴氏*，不当出之非法定之机关，不当出以破坏安宁秩序之手段，不当蹈武人干涉政治之嫌，不当过损中央之威信，使张勋辈愈无法约束耳！"

1917年7月张勋拥溥仪复辟。王光祈更积极的从北京发回反对张勋复辟的专电和全国反对张勋复辟的斗争的各种消息，对四川的反张勋复辟斗争的开展起了重要的作用。

王光祈与"五四"运动在四川

王光祈是"五四"运动的直接参加者和宣传鼓动者之一。"五四"运动时，他在《每周评论》发表过许多文章，其中《国际社会之改造》、《国际革命》、《今日之梅特涅》、《兑现》等文，热情欢迎俄国十月革命的胜利，揭露巴黎和会的欺骗性和帝国主义的

---

* 戴氏指当时中央政府任命的四川省省长戴戡。

反革命本质，尖锐地指出巴黎和会中鼓吹剿灭革命的人是今日之梅特涅，明确指出中国面临着国内革命和国际革命的任务，"我们应先进行国际革命。"五四"运动爆发后，他专门针对山东问题写了《为青岛问题敬告协约各国》一文，从法理与事实出发坚决反对青岛由德国交给日本，并表示"中国政府虽麻木不仁，中国青年尚可以'背城借一'。"他的这些文章对于"五四"运动的发动和开展起了一定的作用。

1918年，《四川群报》被反动军阀封闭；不久，由昌福印刷公司的樊孔周约请李劼人等又创办了《川报》，由李劼人任总编辑和发行人。李依然聘请王光祈为驻京通讯记者。作为"五四"运动直接参加者和宣传鼓动者的王光祈，在作《川报》北京通讯记者工作中，对"五四"运动的宣传特别积极。他每天从北京向成都拍专电（每天专电由二、三十几字增加到50多字，有时还用一个字代替一句话的办法表达更多的意思。）、寄剪报和写通讯。有时甚至一天连发两三封信报导运动发展情况。他在"五四"前后，先后从北京发回成都五十多篇通讯。《川报》几乎每天 至少是两天便有他的鼓动性最强的通讯。文章分析国际形势，痛论中国政局，议论清新中肯，切中时弊，鼓舞了群众。

"五四"运动爆发时，他亲自参加了这一运动，即日将"五四"运动的消息专电成都，于5月7日最先在四川《川报》上刊登出来。接着，他将亲自参加和看到火烧赵家楼的情况，用一支"挟有感情"的笔写出这一运动的来龙去脉的长篇通讯寄回成都。5月16日，王光祈在五四夜晚写的长篇通讯到达成都，李劼人等满怀激情地在文章前后写了富有鼓动性的按语"并在通讯前后做了很多含有刺激性的标题，把五四运动更加渲染得有声有色，这样一来，王光祈关于'五四'的通讯，在成都许多人——尤其是在前进的含有革命性的知识分子圈子中，真无异是投下一颗大的炸弹"![②]17日晨，成都高师的学生们正在早膳，有人登上饭桌，高

声朗读王光祈的北京通讯，顿时似乎火山爆发了，群众嚷成一片，食堂变成会场，一场轰轰烈烈的爱国运动，自此就在成都开展了。地处边陲的成都能成为全国“五四”运动开展得较好的地方之一；《川报》能及时报导“五四”消息，推动这一运动；原因很多，王光祈的努力，是原因之一。正如李劼人回忆说：“北京五四运动之所以及时传到成都，使成都青年得以及时看到光明，就不能不归功于王光祈了。”③

五四运动期间，少年中国学会会员、留日学生归国代表刘泗英等回到重庆，参加川东学生救国团和学生联合会的工作，提出争回青岛，惩办国贼，取消不平等的密约，抵制日货等口号。为了交流外地学生运动经验，更好开展重庆学生运动，刘泗英写信给王光祈谈重庆学生运动情况，要求王光祈给予支持。王光祈及时向重庆的刘泗英寄《少年中国》刊物和写信传播了新思想。

王光祈与成都的《星期日》

在“五四”运动前，由王光祈等人发起在北京筹备成立全国著名的“少年中国学会”。1919 年 6 月 15 日，在全国“少年中国学会”尚未成立之前（按：全国“少年中国学会”正式成立时间是 7 月 1 日），少年中国学会成都分会就成立了。少年中国学会成都分会之所以能够很快成立，是与王光祈的帮助分不开的。由于他对“五四”运动在成都的开展作出了突出的贡献，当时成都一部分倾向进步的人，对他更加欢迎和更加信服。“五四”运动后不久，王光祈与曾琦联名写信给李劼人说：“他们在北京发起一个少年中国学会，宗旨是本科学之精神，作社会之活动”，约李参加该会，并在成都发展会员。在王的邀约下，李劼人毫不迟疑地加入了少年中国学会，并在短短半月内，介绍志趣相投者 9 人入会，得到北京总会同意。由于少年中国学会成都会员离北京太远，通信

都要十六、七天，经王光祈和总会同意准予成立成都分会。少年中国学会成都分会成立后，以王光祈为执行部主任的北京总会，立即函告成都分会祝贺说："北京同人闻分会成立极慰望积极进行"。总之，少年中国成都分会的成立，是在王光祈邀约李劼人参加学会和发展会员的基础上成立起来的。

1919 年 7 月，在少年中国学会成都分会的积极支持和帮助下，在成都创办了《星期日》周报。这个刊物是一个"尖锐地批判旧制度，热烈地传播新思潮"的刊物。这个刊物是"五四"后，四川成都创办的第一个宣传新思潮的刊物，也是当时全国宣传新文化的著名刊物之一。这个刊物从 1919 年 7 月创刊到 1920 年 4 月停刊，共出了 36 期，对于全国新文化运动的开展，特别是对于四川新思想和马克思主义的初期传播起了积极的作用。

成都的《星期日》周刊能够办起来，并有如此大的影响，除了其他原因之外，也是与光祈的支持和帮助分不开的。

王光祈是北京《每周评论》的发起人和主要撰稿者。[④]他热情地向李劼人等介绍了《每周评论》的特点，认为它能密切跟随形势发展，用进步观点分析问题，提出意见。尖锐抨击帝国主义和封建势力，革命性战斗性是当时任何资产阶级报刊所不及的。也为刊期较长的《新青年》所不及。同时，建议在成都办一类似的刊物。然后，经少年中国成都分会会友讨论决定，创办了《星期日》。正如李劼人说：由于王光祈"有力的宣传和鼓动，成都出刊《星期日》"。

成都的《星期日》刚一创刊，王光祈就通过他实际负责编辑的《少年中国》杂志*进行宣传。该杂志指出："《星期日》系成都出版的周刊。他的内容形式与北京《每周评论》一样，亦是一

---

* 《少年中国》杂志的编辑主任是李大钊同志。但，因李大钊有事未到任，故该刊的一至七期，实际上是王光祈负责编辑工作。

种传播新思想的出版物。"[5]

王光祈还从稿件和购置图书等各方面帮助《星期日》周刊。不仅自己向该刊撰稿，还积极请其他人投稿。例如，该刊《社会问题号》刊登的潘大道写的《我底改造》一文，原是潘准备赴美国留学前在四川学生为他举行的欢送会上的讲话。后来，经王光祈等人向潘介绍说成都《星期日》特别增刊需要稿件，请给予帮助，潘才向《星期日》投稿的。少年中国成都分会和《星期日》刚开办时，很需要购置新书报。由李劼人写信给王光祈说："现'愈新愈好'尽多购寄。……请均由兄处每次用快邮寄下。"[6]将大学出版书籍，及各书局出版之书报杂志，我辈所宜阅看者。在最为紧要之事，即为置备书报。已集有购书费三十元兑上。请王光祈得信后，即由他任执行部主任之"总会代为置办一切矣"。

王光祈与四川工读互助团

"五四"时期，王光祈向往社会主义，渴望在中国建立一个没有剥削、没有阶级、没有贫穷国家。究竟建立一个什么社会主义呢？他主张"现在的经济组织，非根本推翻不可。""将来的组织，是宜在个人自由主义之下，为一种互助的进步的自由的快乐的结合。"[7]1919 年 7 月，王光祈吸收各种社会主义流派，创造了他改造中国社会的方案。他先提出建立新农村的思想。(即组织一批人到乡村种菜园，每日种菜二小时，读书三小时，译书三小时，劳动所得收入为共同的生活费。其余时间游戏和读报。）由于这一方案难于实行，他又主张在城市组织工读互助团，幻想实现"人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需"的理想。并在蔡孑民、陈独秀、李大钊、胡适等人支持下，在北京、上海及其他各地实行起来。

这时，他还通过少年中国学会会员和《星期日》周刊，在四

川宣传他改革社会的主张。1919年7月，他曾想回四川建立自己幻想的新农村乐园。他同当时在重庆的少年中国学会会员刘泗英的通信中说：“我现刻最厌恶都市生活，急欲到农村与‘自然的美’接近。……但是与一般隐居先生却大不相同。因为我是主张积极的、奋斗的、生活的。”[⑧]随着他的思想变化，他又通过《星期日》宣传工读互助团。1920年初，他亲自给《星期日》写了《一个社会问题》一文，并附寄上工读互助团章程，皆刊登于《星期日》上。文章指出：“中国社会上有一个顶不好的现象，就是作工的人不能读书，读书的人不愿作工”。认为作工的不读书，“生产力必无进步的希望”，“民主政治不能运用”；读书人不作工，必然身体虚弱，生计和研究学术成问题，“智识阶级与劳动阶级之间存在隔阂”。文章提出克服以上问题的办法，一是多办平民夜校，补习学校，平民教育讲演等方法，使作工的人有读书的机会；二是组织工读互助团，使读书人做工。文章进一步阐明了组织工读互助团的意义。认为它可以使青年人摆脱封建家庭的束缚，培养青年人独立生活的能力，有读书的机会和培养互助劳动的习惯。特别是他认为“工读互助团是新社会的胎儿，新生活实现理想的第一步”。“若工读互助团成功，‘各尽所能，各取所需’的理想，逐步实现”，那便可叫做“平和的经济革命”。[⑨]因而，组织工读互助团是社会改革实际运动的起点。

由于少年中国学会会员和成都《星期日》的积极宣传，王光祈的工读互助团思想，对四川有一定的影响。一些青年积极赞成这种组织，认为是反抗帝国主义封建主义统治的好办法。例如，当时成都有一个教会女子学校的帝国主义分子，强迫一个家境贫寒，靠教会培养的女学生同一个教友结婚。这个女学生才15岁，那个教友是成年人续弦。女学生极不愿意，只得逃离教会学校，躲避在同学家里，生活很困难。在这种情况下，有人写文刊登在《星期日》上，明确指出帝国主义办的教会学校强迫女学生结婚是无

理的。同时，提出“现在要救济这些可怜的女子，顶好仿照北京工读互助团的办法”，“靠自己劳动的生产，来维持自己学业的进行。这种组织应该赶快成立，万不可缓了。”[9]《星期日》周报社为建立新社会，也积极组织小团体，并准备向工读互助团过渡。例如，1920年2月1日，该社给杨先生的信中说：“我们想建设新社会……便当有新社会的雏形——小团体共同生活的实验——所以我们先从提倡劳动下手。加入学生劳工送报和请人卖报的小朋友，再求有觉悟的工人，使他们有明确的知识……构成了自家的种种理想生活，然后再来组织一种团体——如工读互助团——先试验小团体共同生活，再说其他的建设问题。”[10]又如，在王光祈的工读互助团思想影响下，1921年8月18日，由屈梅痴、罗直方、沈斌、王季瑶、关泽三、侯泽民、沈质清、金义凭等人发起组织了四川工读互助团，向当时政府当局写了立案呈文，还制定了四川工读互助团暂行简章。[11]后来，随着北京、上海等地工读互助团试验的破产，四川的工读互助团的试验也必然失败了。

王光祈的工读互助团思想，实际上是克鲁泡特金的互助论，欧文、圣西门、傅立叶的空想社会主义，托尔斯泰的泛劳动主义和日本武者小路的新村主义的集合体，显然是一种空想的乌托邦。历史实际证明，在帝国主义封建主义统治下的半殖民地半封建社会中，妄图采取“平和的经济革命”是不可能的，行不通的。历史实际证明，旧社会没有根本改造以前，搞任何新生活的试验，都免不了受当时社会的支配和阻碍。历史实际证明，当时社会的物质条件和思想条件很低的情况下，搞什么“各尽所能，按需分配”的共产主义，必然要遇到经济上的困难，生活难以维持，和思想上的混乱、分歧，以致无法克服，宣布解散。显然，这种空想的乌托邦是与马克思主义和科学社会主义根本对立的。这种空想社会主义“不能作为革命斗争的思想武器，只能是幻想的武器”。

但是，我们用马克思主义历史唯物主义的观点来看，在当时的社会历史条件下，王光祈的工读互助团思想无疑是有一定进步意义的。首先，它要建立新社会，改革旧社会，对反帝反封建是有积极作用的。其次，虽然，它是空想的乌托邦，是违背马克思主义的。可是，这种空想的社会主义，确也“提出了许多卓越的思想，包括各尽所能，按需分配的共产主义思想”[⑩]，还包括工人不读书，社会生产力不能进步，民主政治不能运用；知识分子要参加体力劳动；以及“将来世界改造劳动阶级必占优势，已无疑义”[⑪]等思想。再则，“五四”时期，正是中国的先进分子探索中国革命道路的时候，王光祈的空想社会主义思想的提出和实践，实际上是我国进步思想史的一个阶梯。它的破产和失败的教训，教育了许多中国和四川的先进分子，从空想社会主义发展到信仰科学社会主义。总之，我们认为他的这一思想应该在中国现代思想进步史上具有不容忽视的地位。

王光祈与《新四川》

1920年初，在北京的四川学生有四、五百人左右。可是，其中有相当部分的四川学生思想颓废不振，如参与嫖妓，参加赌博，据初步调查达四川在北京的青年学生的十分之七。还有依附和追随于封建军阀和官僚者亦不乏人。为了挽救这些四川青年，使之健康成长，能以奋斗的生活改造萎靡不振的四川社会。在北京的四川人北大教授陈启修、孟秦椿和王光祈等人特组织《新四川》杂志社。规定社员不嫖妓、不赌博，不娶妾三条戒约。要求四川青年树立真实奋斗之精神，砥砺学行，提高文化科学水平，以达到创造新四川之目的，并应为创造“新世界”的一部分。该社还制订了章程，规定了宗旨和任务，决定设通讯联络机关，以备在外留学四川青年购书等事的询问，和开展其他文化活动。并设编辑

主任、编辑、书记和各地通讯记者多人。规定入社条件必须是赞成本社宗旨，经本社人员5人以上介绍才得成为该社社员等等。[13]

成都的《星期日》周报社积极欢迎《新四川》杂志社的成立，即函告他们说："盼望你们的《新四川》早日出版。"

总之，在"五四"时期，王光祈身在北京，确积极关心和支持帮助了四川的革命斗争和四川黑暗社会的改造，渴望四川新社会的建设，对这一时期四川的革命斗争作出了应有的贡献。

王光祈对四川革命斗争的支持和帮助，使部分四川青年对他确有感激之情。如《星期日》周报社说："四川青年得了外面振作朋友、奋斗朋友的感化，颇有许多闻风兴起的。""单举'少年中国学会'中有创造生活的人而论，川中得他们的益，确实不少。"[13]显然，这首先要算王光祈了。

〔注〕

①李劼人：《自传》，《李劼人文集》第1卷

②李劼人：《五四追忆王光祈》，《川西日报》1950年5月4日

③李劼人：《回忆少年中国学会成都分会之所由成立》《五四时期的社团》（一）第55页

④李劼人：《自传》《五四追忆王光祈》

⑤李劼人：《五四追忆王光祈》

⑥李劼人：《给王光祈等的信》《少年中国》第1卷第2期

⑦《王光祈致君左》《五四时期的社团》第294页

⑧《王光祈致刘泗英》《少年中国》第1卷第2期

⑨王光祈：《工读互助团》《少年中国》第1卷第7期

⑩半点：《强迫得岂有此理》《星期日》32号

⑪《星期日》周报社：《给杨先生的信》《星期日》32号

⑫四川工读互助团立案呈文和简章存成都市档案馆

⑬胡乔木：《关于人道主义和异化问题》人民出版社单行本

⑭王光祈：《一个社会问题》《星期日》社会问题号

⑮成都《国民公报》，《四川留京学界之新纪元》1920年2月11日

⑯《星期日》周报社：《给杨先生的信》

王光祈先生的苦学与爱国主义精神

四川师范学院　崔宗复

王光祈先生（1892—1936），在出生前二三月，父亲王梦生，即已病故。家庭生活，极为艰苦，完全靠母亲纺麻、针线过活。祖传锅厂出租的收入，亦很微薄。王光祈幼年在接受母亲教读余时，还替附近农家放牛割草。9岁后，进温江县城社学巷杨家私塾读书，每天从县城西外德通桥跑进城内中心地区，往返二次。无论天晴下雨，从不间断。光祈先生后来那种“打得粗”、“吃得苦”、“跑得路”积极的奋斗的精神，可能是在这些年陶冶、锻炼出来的。13岁时候，得力祖父王泽山的门生赵尔巽的关怀，进入成都第一小学，后又考入四川高等学堂分设中学堂丙班肄业。1911年12月8日，成都兵变后，光祈家境陷入赤贫境地，勉强熬至中学毕业。毕业后回到故乡，受到旧社会的歧视，想担任一小学教师工作，都得不到。在栖迟故乡的数月里，光祈饱尝了人世酸辛。1913年间终于辞别故乡，另谋生路。光祈后来在1921年写给恽代英的信中，曾有过这样一段生活回顾说：“我民国二年从家里起身，只有钱二千文（只合大洋一元半），到了泸州，只剩二文，……辗转到了北京，只有旅费六元；到了青岛，只有旅费四元半，到了上海，只有旅费五角。”据光祈的同学周太玄说：“以他的贫困，实在没有出川游学的可能。但居然不久，他竟自和一个洗脸盆，一部杜诗，出现在吴淞口车站上了。”他22岁出川时写的《夔州杂诗》中

"万里瞿塘水，滔滔怒不平"，"直行终有路，何必计枯荣"、"无限浮生事，凄凉未忍论"诸句，都充分反映他这时的感受。在1914到1918年中，光祈担任"清史馆"书记员工作和《川报》驻京记者，有了固定的微薄收入，但仍勤奋学习，考入中国大学专门部法律本科肄业。夜间还到青年会补习英语；学习和工作，在光祈确是够刻苦的。1918年8月，他在《致夏汝诚先生书》中说过："我是一个极穷的小子，也未曾受过家庭一文的遗产，也未用过官厅一文的公费，我所有已过去的生活，都是半工半读。"就是后来他留学德国16年中，亦是全恃卖文为活，未收受任何国家、私人、家庭的资助。光祈为了理想、为了学习，20多年来这种艰苦奋斗、自强不息的精神，实令我们后辈敬仰不已。他在留学德国期中，生活上极为俭朴，每天总是到工人食堂，吃最便宜的菜和饭。有到德国来访晤光祈的老朋友，异邦相聚，格外亲切，但要约光祈进好一点餐馆，光祈断然拒绝；就是进工人饭堂，要他多添一菜，光祈亦不答应。在德国十多年中，著译书籍30多种，中外报纸、杂志上发表论文，不下二三百篇，正如他在所著《中国音乐史》自序中所说："即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果"。以写作用功过度，曾不止一次晕倒在柏林图书馆中。有时头痛难忍，左手按住额头，右手奋笔疾书；德国专家学者，亦对他这样顽强的治学精神、深为敬重。光祈先生不愧是我国学术战线上一位光荣战士。

曾记在1920年10月间，光祈目击当时个别留学生饱食终日、无所用心的现象，很为不满，后即在上海《申报》上发表一篇《留德学界之近况》特约通讯，(载《申报》1920年12月10日)揭露他们"每人每月有用数千马克者，此种公子派头，非所谓于俭学，彼辈出入必坐汽车，早晨十二点始起，饭后又几圈麻雀牌，夜间则逛堂子"的腐朽颓废生活。促进他们自觉改正，但这一类留学生见到这篇通讯后，不自反省，反而找德国律师博罗写信警告

光祈，要光祈承认报导失实，向他们道歉，否则将向法庭控告；措词很为严厉。但光祈以所写通讯，句句皆是事实，并不为屈。当时光祈的好友魏嗣銮问光祈何以处之，光祈毅然说，我将写信给“柏林中国留德学会”严斥他们的错误。并要他们反省。魏又告以德国有格斗风气。怕光祈势孤受辱，光祈却以手击案说：“吾理诚直，即格斗受辱，亦所不恤。今这类留学生不自出交涉，而乃仰重于一德籍律师，其无胆甚矣。”次日，光祈果写成《致柏林中国留德学会书》，长五千余言。信中说：“……此种伎俩，只可施之志行薄弱之青年，始可收恫赫之效；若王光祈者，则虽举全世界一切团体以反对之，或举全世界之刀锯斧钺以加之，王光祈仍秉诸良心，行之若素，此则可以告慰于贵会诸君子也。”又说：“王光祈从事新闻业者已十年，中间因言论得咎，为大史所追捕，讼棍所敲诈者，已不止一次。一身之外，了无长物，监狱生涯，是吾乐土，故王光祈不知‘洋大人’之可惧，只觉诸君所行之可悲耳！”又说：“光祈虽不敏，亦尝习法律之学于京师矣，若诸君能以中国法律与王光祈相见，王光祈尚可与之周旋；若引‘洋大人’以自重，则非光祈之所能从事矣。王光祈非不知德国法律者，亦非惧‘洋大人’者，只不愿在‘洋大人’之下，与远涉重洋之黄帝子孙争胜负耳。虽然，倘诸君中有人必欲与王光祈在‘洋大人’支配之下以求曲直者，则王光祈只有忍辱负耻，与诸君相见于外国法庭。惧人者，非王光祈也。”又说：“诸君驰书骂我，我必不怒；诸君持刀杀我，我必不怨；惟引‘洋大人’以自重，则吾泪涔涔下矣！曾不料吾中华民族之堕落，竟至于如此。”光祈先生这篇书信，写得又激励又沉痛；信的末尾，一往情深，仍勉励这类留学生及时觉悟，努力求学，成为国家民族有用人才。这类留学生得信过后，在 3 月 17 日开会喧闹；蔡元培先生时在柏林考察，他们还想求于蔡。蔡先生早在“五四”运动时，即深知光祈为人，又素敬重光祈，大不以这类学生为然。

光祈先生的一生中，强烈的爱国主义精神是特别显得鲜明突出。1914 年春天，光祈先生寄给周太玄的长信，即已表露出彻底打破旧中国的现状创造新路子的许多惊人而宝贵的见解，1918 年6 月，筹备发起“少年中国学会”，从事改造中国的活动，1919 年，积极参加“五四”爱国运动，出国前夕，光祈在《留别少年中国学会同人》一文中，提出：“我们国弱，并我们的人格，亦为外人所轻视，则无论如何，必与之力争，非至争得平等地位，虽因此牺牲生命，亦在所不恤”。还勉励会员：“精神宜团结，局面宜展开，努力奋斗与创造，以实现我们的理想。”到德国后，为了研究人类进化与经济组织的密切关系，探研救国的真理，学习政治经济学。在担任上海《申报》、《时事新报》、《新闻报》、北京《晨报》的驻德特约通信员时期中，写了多篇报导，字里行间都洋溢着振兴中华的愿望，有时带些严峻词句，但也是策励国人，奋发图强，1923 年后，虽然转向音乐学理、音乐史，也不是为学习而学习，而是为了振兴中华的大业。他曾这样表示过：“希望中国将来产生一种可以代表中华民族性的国乐，而且这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这是我们民族之声。”“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾；吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前；因此之故，慨然有志于音乐之业”（王光祈：《东西乐制之研究》自序）。说热爱祖国是推动他深入钻研音乐学的动力，并不为过。“九一八”事变后，光祈先生在邹韬奋主编的《生活周刊》上，发表《东北问题与国际形势》、《御武之武力》、《国防问题》等论文多篇，那种渴望祖国繁荣富强之情，不失为“五四”时期社会活动家的风范。后来还翻译《国防丛书》6 种，为我国抗战救亡提供重要参考资料。并且在德国柏林、法兰克福各大报上，多次著论反抗日本帝国主义对我国东北之侵占。

曾记在 1934 年 2 月 15 日，一位日本教授准备在德国波恩大

学，作《满州国与日本》的报告，还要放映有关记录电影片，光祈听到这个消息，极为愤怒，立即约同当地留德同学，向学校当局严重交涉，要求取消这项报告。当时希特勒统治的德国政府，正在和意大利、日本法西斯拉关系，哪里理会中国留学生的抗议？阻止无效，光祈就偕留学生多人向波恩大学东方学院院长严重交涉。在日本教授讲演之前，先由院长说明中国留学生反对这一事件的经过，并宣读了中国学生的抗议书。宣读完毕，光祈与全体留德学生大义凛然地宣布退席，表达对侵略者的斥责。之后，光祈当即给他地留德同学写信，告以作好准备，迎接新的事件发生。有人说，光祈在德国，总是随时随地注意维护我们中华民族的尊严与荣誉。事实正是这样。

时间流逝虽已近半个世纪，但光祈先生这位爱国者的光辉形象，将永远鼓舞着我们勤奋学习，为祖国争光！

1984 年 6 月

王光祈史学著译论略

四川师范学院　侯德础

近年来，在中国新文化史上留下过深深痕迹的王光祈，作为五四运动时期有相当影响的进步的社会活动家和留德之后最早在欧洲荣获博士学位的中国音乐家之一，中国近现代音乐学的先驱者和肇基人，在被漠视、冷落了多年之后，正越来越受到国内史学界和音乐界的关注，他的生平事迹、政治思想、社会活动和音乐生涯，正被重新讨论评价。但是多面手王光祈的史学著译活动，似仍未受到应有的重视。早在三十年代，他的朋辈在追怀他的悼亡文章中，已肯定他“也是一个史学家”，“是有新史家的精神的”，“尤有西洋现代史家的科学精神”①。近年台湾音乐界在呼吁恢复“王光祈音乐奖金”著文中，也称“他是一个史学研究工作者。因为译介了一批具有史学价值的丛书。”②然而除去此种片语只言的结论，王光祈的史学活动及其史学著译的价值，历来乏人研讨，语焉不详。象国内新出版的《民国人物传》第三卷《王光祈传》，对其史学著译和史家地位竟毫无表述。有鉴于此，本文拟就王光祈的史学著译作初步的探讨，以管窥王光祈的史学思想、治史方法和遗著的史学价值，为王光祈研究作一点拾遗补漏的工作。

一

王光祈的史学著作和译作，集大成者是近代国乐史的杰作《中国音乐史》两卷（1931年），以及所译《中国近世外交史料》7种，即《瓦德西拳乱笔记》（1928年）、《李鸿章游俄纪事》（1928年）、《美国与满州问题》（1928年）、《三国干涉还辽秘闻》（1929年）、《辛亥革命与列强态度》（1929年）、《西藏外交文件》（1930年）、《库伦条约之始末》（1930年）。此外，他用德文发表的《论中国古典歌剧》、《论中国诗学》、《千百年间中国与西方的音乐关系》等论著，[3]用中文写作的《西洋音乐史纲要》、《各国国歌评述》、《欧洲音乐进化论》等书，他译的《国防丛书》中的《德英法战时税政》、《德国工役制度》，以及他《旅德存稿》中的一些篇章，也多少与史相关，有一定的史学价值。从二十年代中后到三十年代初期，短短几年功夫，他涉及史学的著译远在百万言以上，即使当今史家，有如此建树亦在佼佼者之列，何况他的史学著译至今影响不衰，所以王光祈在中国现代史学史上的地位，应是不容忽视的。

王光祈作为五四运动时期杰出的社会活动家和赴欧后以音乐为专业，最早在世界上获得承认和荣誉的中国音乐学家，之所以能在祖国史苑卓有贡献，除了他坚持爱国主义思想，亟欲以史为鉴，唤起国人共御帝国主义侵略，也自有其兼治史学的渊源和条件。

他的祖父王再咸（泽山），是咸丰壬子科举人，能诗善文，寓京教馆时做过后来相继督川的赵尔巽、赵尔丰兄弟的受业师傅。不过王光祈作为遗腹子降生时，门祚已衰，他在家乡温江当过牧童，“自幼是他母亲亲自教读，到九岁，才进本地的私塾。”[4]12岁时，他受到新任川督、后来领衔编纂《清史稿》的赵尔巽的资助。到成

都上学*赵尔巽还特地在学业上表示关切，"命他每周作文一篇交去，亲自给他改削。"[9]1908年，王光祈考入有名的成都高等学堂分设中学丙班，该校校长刘士志（行道）先生，"是一位汉学家，同时又是提倡新学最力的"，他"律己甚严，淡泊明志，生不治家产，专以提倡学术，奖掖后进为能事。"刘先生在校执教历史，对于少年时代的王光祈来说，不仅是他"薄于自奉而勇于治学"的人师，也是他喜好史学，奠定国学根基的业师。[10]王光祈丙班同窗中，也很有些才识出众的人物，后来成为著名文学家和历史学家的就有李劼人、郭沫若、蒙文通等人。在辛亥革命前后历史大变革的时代，王光祈一面接受封建传统文化的教育，一面如饥似渴地吸收新文化、新思想，无论苦读和学业都在班上居于榜首。他愤世嫉俗，立志反抗封建统治，正直做人，以国家民族的复兴为己任。他积极参加过四川的保路运动和罢课斗争，武昌首义消息传来，他和同学们不待四川宣布独立，就迫不及待地剪掉了象征腐朽和屈辱的发辫。然而1911年12月8日发生的成都兵变，却使他沦于赤贫的境地，他回到故乡温江，在清贫和苦闷中致力于中国古诗和经史研究。追溯他青少年时代这一段坎坷的经历，确实可以为他毕生为了爱国理想和学术钻研而"奋斗、实践、坚忍、俭朴"的顽强进取精神找到脚注。也不难发现，王光祈作为诗人之孙、史家弟子和未来史家的同窗契交，从少年时代即深受文史的熏陶，这对他以后在史学方面有所建树，的确提供了很好的环境和素养条件。

五四以前，王光祈也有过一段史学工作经历。1914年春天，他由泸县乘舟东下，经夔门出川，辗转赴京求学。到北京后，由时任清史馆馆长的赵尔巽介绍，入清史馆担任书记员工作。同年秋，

---

* 编者注：王光祈12岁是1904年。赵尔巽任四川总督是1907年。李劼人回忆有误。

他考入中国大学攻读法律，课余仍在清史馆兼职，以所得报酬为学费及生活之费。他在法律各科中，“独喜国际公法，中西外交史，曾搜集外交部与各国所定条约档卷，详为披览，颇具心德。”[1]他平常省吃俭用，“每月只吃棒子面一大碗，聊取果腹，而治事作文终日不倦。”[2]为了广罗资料从事钻研，他却不惜倾囊以尽。据周太玄回忆，有一次他得着二十余元的收入，依理应寄给家乡的妻子，“但经过一夜的徬徨、寻思，最后他竟然买了一部商务出版的外交月报的全份”。[3]可以认为，王光祈供职清史馆和他对于中西外交史的悉心研究，使他对清末封建统治的反动腐朽，帝国主义列强侵略中国的凶狡和中华民族的深重苦难、危机有了切肤之感，这种认识对于他投身五四革命洪流，热心社会改造，对于他日后在民族危亡问题再趋尖锐的前夜，用心良苦地翻译若干种列强侵华史料以惊醒国人，供同胞作反侵略斗争的参考，应该说是不无影响的。

二

心系祖国的安危，力图以“先民文化遗产”，“引起民族自觉之心”，“陶铸民族独立思想”，[4]是王光祈治史活动的基本出发点。尽管留学德国，他以音乐为专业，但他在1931年成书的《中国音乐史》自序中明确写道：他相信音乐作品“须建筑于‘民族性’之上”，“而最能促进‘国乐’产生者，殆莫过于整理中国乐史。”“为了创造伟大‘国乐’，跻于国际音乐界而无愧，”他“个人终身学业，则只能以整理史料一事自励。”[5]他也是带着要为中国人争一口气的激愤为国乐修史的，因为“西洋‘汉学家’对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理。”他不仅自己勉力为之，也切望国内学术界同志奋发图强，“能一洗此种奇

耻大辱！"[①]

王光祈在致史学家邵循正先生的信中，亦曾谈到自己翻译外交史料的初衷："仆之专业，系在研究音乐历史，惟以国民危殆之故，闻亦拨冗翻译外交史料七种，以供国人参考"。[②]在他翻译《瓦德西拳乱笔记》等书的1928到1930年间，他所言"国民危殆"也并非虚言。1927年，国内蒋介石、汪精卫先后发动反革命政变，葬送了轰轰烈烈的大革命，在人民的血泊中建立起大地主大资产阶级的反动统治，又把中国投入了空前惨烈的内战和分裂。同年仲夏，日本田中内阁趁人之危召开"东方会议"，制定所谓《帝国对满蒙之积极根本政策》上奏天皇，扬言"惟欲征服支那，必先征服满蒙，如欲征服世界，必先征服支那。"[③]1928年夏天，日本国内和海外已有关于《田中奏折》的传闻。身在莱茵河畔的王光祈，心忧祖国内难未已，外患日亟，岂能坐视从容，所以在"未受任何国家、私人、家庭之资助，全恃卖文为活，""健康十分受损"，"终日头痛"的情况下，[④]努力从事多种外交史料的翻译，"以左手抚头，右手作字，至痛楚无力时，工作始废。"[⑤]"而不愿自己陷于血冷之境地也。"[⑥]这个时期他译的7种外交史料当中，直接与满蒙问题有关者就有《三国干涉还辽秘闻》、《李鸿章游俄纪事》、《美国与满州问题》、《库伦条伦之始末》等4种。这些材料均采自列强侵华档案和秘密文件，以及帝国主义分子"当时直接参与该役者之著述，"集中反映了帝国主义列强对中国领土和权益巧取豪夺的鬼魅伎俩。他们或结伙打劫，或独占鲸吞，或贿买象李鸿章、张荫桓之类高官出卖主权，或煽动民族分裂，分割中华国土。王光祈认为，这些事件"固为吾国历史上永不磨之污点，""更为吾国留下许多纠葛，均待加以解决，故此种外交史料，实为国人所应当特别注意者。"[⑦]他特别忧虑满洲问题"不但未曾解决而已，并且成为今日第二巴尔干半岛，稍一不慎，又将成为各种民族鲜血涂抹之地。"他预料"满洲今后势将成为群雄逐鹿之地，""美国与

满洲问题并非过去陈迹，乃系未来大事，尚望国人及早加以注意。"[39]他用历史来警觉现实，用屈辱来激励发愤，用侵略者凶狡的自供来惊起国人自卫防范。可见王光祈治史，不是仅为学术而治，亦非为沽名求利而治，而是以中华之振兴为出发点，为国家民族的兴亡而治。这样的动机和史德难道不应该予以首肯？

王光祈的史学观点，用他的话来说，是一种"进化"的观点。他认为"吾国历史一学，向来比较其他各学发达，但在事实上，亦只有'史匠'，而少'史学家'（如司马迁之流，乃系凤毛麟角）"。因为中国"只有'挂帐式'的史书，而无'谈进化'的著述"。就连近于言"进化"的《纪事本末》一类书籍，"亦只限于该'事'之本末，而于当时社会环境情形，却多不作深刻探讨。"他认为"此与近代西洋治《历史学》者大异。譬如吾辈治西洋乐史，凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织，等等。"[40]王光祈这段话，自有其偏颇的一面。例如中国绝不仅有"挂帐式"的以《资治通鉴》为代表的编年体史书，更多的还是以《史记》为代表的以人物为中心的传纪体史书，封建王朝的正史《廿四史》就皆属这种体例。其编著者堪称"史学家"的当然也不止"凤毛麟角"。至于《纪事本末》一类书籍，其实也只是历史编纂的一种新体裁，它以纪事为主，"文省于纪传，事豁于编年。"[41]编纂方法有所改进，而治史的观点、对象、内容则并未改变，这和王光祈所言"进化"应是有所差别的。王光祈所谓"进化"，以他在《西洋音乐史》等书用语涵义考之，是"发展"或"发展过程"的意思。所以他实际上是主张治史要综观事物的发展，研究某一事物，更要对该事物发生的社会环境进行全面深刻的考察，从社会政治、经济、文化各方面去探索其原因。他还强调"吾人研究历史，最宜注意其转弯变化之迹。"[42]这些主张都具有一定的辩证因素，无疑是正确的。

他还不满旧时史家以宫廷或"英雄人物"为侧重的"通弊"。

抨击《清史稿·乐志》八卷，便以五卷“专载似通非通之‘台阁体’乐章文辞，而于有清一代盛行之崑曲京戏，则闭口不提。”认为“此种乐志，只能代表有清一代宫中庙中之乐，不足以代表最近三百年来之中华民族音乐也。”[28]他在比较音乐史研究中的“英雄主义”与“时势主义”观点时谈到，前者“最喜于每代之中，抬出几个‘伟大作家’以作代表，而其余‘无名英雄’则只附笔及之，或者竟自略而不述，而且对于当时环境背景，多不甚注意，仿佛‘伟大作家’皆系一些天生圣人，所有一切庄严灿烂世界，皆由此二三天才凭空创造出来的。”而后者“对于‘伟大作家’虽亦与相当重要地位，但同时对于环境背景，以及无名英雄，却极加以注意，不让‘伟大作家’独出风头。”他认为“时势主义”更“科学式一点”。[29]这表明王光祈在历史由谁创造这个根本问题上，是倾向于人民群众创造历史的，这是唯物史观的一个重要见解，也是王光祈长期坚持的民主主义思想在史学观点上的集中反映。

王光祈的历史观具有唯物和辩证的因素，但他并不是一个辩证唯物主义者。五四时代，他在思想上兼收并蓄，杂揉了民主主义、社会主义和无政府主义等各派思想，而其主流是具有五四时代特点的中国式的空想社会主义。旅德之后，他又曾宣布自己“是孔子的信徒”。[30]表示欲以孔子提倡的“礼乐”来“处世治心”，以致于走到“音乐救国”的极端。这些主张当然是违背唯物主义和辩证法的。但是否这就足以证明“他已经走向胡适提出的‘整理国故，再造文明’的改良主义道路”呢？[31]笔者对这个结论也不敢简单苟同。诚然，王光祈是在用西洋科学方法整理国乐史，而他整理乐史的目的，是要效法意大利民族独立运动中创制著名《加利波的曲》的爱国诗人麦堪梯尼，创造“伟大国乐”来“引起民族自觉之心”，“陶铸民族独立思想，”[32]这固然有不切实际的空想的一面，但和胡适“整理国故”欲把人们的注意力由国事引向书斋，钻故纸堆考据训诂，研究和尚佛经，消磨斗争意志，似不

应简单类比。他希望社会改良，他的“少年中国”乌托邦理想中也确有不少改良主义因素，但是否一谈改良就必然要和打上反动印记的胡适的改良主义挂钩搭线？更值得一提的是，即使在王光祈热衷所谓“音乐救国”之时，他并未稍懈用来教育和启发国人反帝斗争的《近世中国外交史料》的翻译。这岂是甘当洋奴，从不敢触及洋大人侵华丑史的胡适可比拟！“9·18事变”时，王光祈“卧病异邦，闻此噩耗，百感交集，殆难言喻。”[⑨]接着便赶译《国防丛书》6种，为民族的抗战竭尽绵薄之力。这些都说明，不管王光祈使用的某些方法何等幼稚可笑，他孜孜以求的目标毕竟是“救国”。作为一个远离故土，而又把绝大部分精力用于治学的专家学者，他不理解共产党领导的人民革命、阶级搏战，但是也拒绝同曾是老乡、同窗、会友的曾琦、李璜等国家主义分子在政治上同流合污。1935年4月，蒋介石曾电国民党政府驻柏林使馆向他转致“如愿回国，当图借重。”[⑩]他并未应邀相就，这也是事实。这更难与卖身投蒋的胡适之流同日而语。总之，王光祈是一个不宜简单而加以评价的人物。他“内蕴甚强”，内心世界是复杂的、矛盾的，唯物史观和唯心史观相冲突，辩证因素和形而上学相混杂，而在此种矛盾痛苦的状态中始终支持他“孤苦奋斗”的精神力量，却是他矢志不渝的爱国民主主义思想。这也正是王光祈值得肯定之处。

三

王光祈从事史学著译的方法，也很有值得总结借鉴的地方，可惜这方面他言及尤少，我们只能从他著译的史作聊作探究，管中窥豹。

首先给人深刻印象的，是他十分注意“洋为中用”。如利用西洋科学方法来整理国乐历史，利用国外出版的外交史料来丰富近

代国史的素材。他固然把西洋"汉学家"对中国学者的轻蔑视为"奇耻大辱"，也鄙薄当一个"黄面黑发之'西洋音乐家'"，但却并不因此放弃吸取西方科学研究的长处。例如他编著《中国音乐史》一书，是"欲将整理中国音乐史料之方法，提出讨论，譬如我们计算律管，应用何种物理公式，采用音乐史料，应用何种鉴别方法之类……"这正是取西方科学方法之所长。他认为"西洋学者关于中国音乐历史之撰述数十种……亦多有精到可采，或错误宜正之处。"[⑲]这是实事求是的科学态度。他还努力从事中西文化的交流工作，与西洋音乐史有关者，他在国内出版的著作就有《西洋音乐史纲要》、《各国国歌评述》、《欧洲音乐进化论》等多种。他也不断将中国古典音乐介绍给西方。如他用德文撰写的博士论文是《论中国古典歌剧》，还在德国刊物上发表过《论中国诗学》、《千百年间中国与西方的音乐关系》等论著，作为1929年的《大英百科全书》和《意大利百科全书》撰写了有关国乐的条目。他病逝异域后，他供职的德国波恩大学东方学院的院长、教授卡勒博士曾在悼词中强调："他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且应用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的（国乐史）材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者。"[⑳]波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士也说："他把握住了西欧、特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧的艺术相接近，这居然给他做到了！"[㉑]

其次，他特别注重第一手史料。象他翻译的7种外交史料，"其材系以当时直接参与该役者之著述为限。"《李鸿章游俄纪事》一书，系摘译自曾任帝俄政府总理的维特（Witte）伯爵的私家笔记。"当李鸿章赴俄订约之时，维氏正任财政大臣；俄皇以其熟东方情形之故，特令彼与李氏谈判，遂订中俄密约。"[㉒]维特在笔记中供认了重金贿卖李鸿章、张荫桓，取得在满洲的筑路权，强租旅顺大连的种种史实，并不得不承认："此种强力合并关东之举……

乃是一种万分卑鄙之行为”。[⑨]《三国干涉还辽秘闻》，摘译自柏林大学汉文教授佛郎克（O·Franke）所著《1894年到1914年列强在东亚》一书。佛郎克“曾任德国驻华译官多年。当三国干涉还辽之际，彼正在中国，是以对于各国当时纵横捭阖情形，所知甚详。”[⑩]《西藏外交文件》一书，收录了自唐代到民国有关西藏问题的重要文件13篇，乃译自英人贝尔爵士（Sir Charles Bell）所著《西藏今昔》一书。贝氏曾任英国驻哲孟雄（锡金）政治委员10年，1903年曾随英军侵藏，后任英军所占藏区行政长官，1914年中英藏在印度召开“西姆拉（Simla）会议”，他又是英方全权代表的西藏事务顾问，1920年还应达赖喇嘛邀请在拉萨留居1年。此人“居于印藏边界者，前后总计十有九年之久，实为英国之‘西藏通’。”[⑪]王光祈认为“现在藏中一切纠葛均与此君具有若干关系。”[⑫]因此，他从贝尔书中摘译出英方所存种种有关西藏问题的条约文件，并参阅《旧唐书》、《新唐书》、乾隆五十七年马少云、盛梅溪合著《卫藏图识》、光绪十二年黄沛翘著《西藏图考》，以及近人王桐龄所著《东洋史》、陈崇祖所著《外蒙古近世史》、佛郎克所著《1894年到1914年列强在东亚》和贝尔《西藏今昔》等书，对各种条约产生的原委和背景加以考察，撰成《译者导言》7章。可以说《西藏外交文件》一书，确实是集诸家之长，而又简明扼要地纵观西藏问题的极好材料和指南。《库伦条约之始末》，系摘译自前俄国驻华公使廓索维慈（korostovetz）所著《从成吉斯汗到苏维埃共和国》一书的若干章节。廓索维慈是俄蒙库伦谈判的俄方专使，“系手订库伦条约之人，故对于此事经过，言之甚详”。[⑬]至于《拳乱笔记》的作用，镇压义和团运动的八国联军统帅瓦德西，更是恶名昭著。他对八国联军在中国杀人放火、奸淫掳掠罪行的描述，无疑是强盗和刽子手累累罪孽的亲笔自供状。其余两书，即《辛亥革命与列强态度》、《美国与满洲问题》，皆选译自德国政府秘密外交文件，后者“并尝有德皇威廉第二御笔硃批在

上。"[39]从以上繁琐的叙述不难看出，王光祈所译7种外交史料，确系极有参考价值的第一手资料，这些材料又多系国外新近出版者，王光祈立即迅速将它们译介回国，他选择史料的见地和敏感确实值得称道。

其三，是他在著译中讲究史料的筛选剪裁和采用史料的严谨。他翻译的7种外交史料，除《瓦德西拳乱笔记》系全书照译，其余皆选译外国人著作中最关中外纷争的部分。如《美国与满洲问题》，系译自1926年出版的《德国战前外交文件汇编1871—1914》之第32册中的第250、251的两章，集中了1909—1910年间美国鼓吹"满洲铁路中立化"和日俄签订"满洲条约"之际，德国外交部与德国驻各国使节的往还电函45件，均系直接反映德国与各列强对这些事件态度者。又如《辛亥革命与列强态度》，也是从1926年出版的《1871年到1914年的欧洲内阁大政》所刊"数十巨册"德国外交部重要文件中，辑译出反映各列强对辛亥革命的态度之文电62件。在浩瀚的西洋史籍中进行寻章摘句的发掘筛选，从中剔取与近代中国关系至切的史料译而成书，还要使读者"不仅对于已往史迹，完全瞭然，即对于现在局势，亦将由此有所领悟也。"[40]这不但需要付出极其艰巨的劳动，而且要有明鉴史料价值的慧眼，事实证明王光祈在这两方面都是相当出色的。另外他使用史料也极严谨审慎。编著《中国音乐史》时，"郑觐文君之'中国音乐史'，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用。"[41]翻译外交史料时，尽管他的译笔在"信、达、雅"方面皆属上乘，然而每遇重要段落，例如当事人关键的原话，重要的文件、条约，无不将外文原文附列于后，以与译文相校。对译作中偶出的小疵，他诚于聆教，律己甚严。如翻译《西藏外交文件》一书时，他由英文原著转译乾隆御制《十全武功记》出现了一些误译，史学家邵循正先生撰文批评，他即坦率承认"其为译学界空前之大笑话。"表示若该书再版，定"将《十全武功记》原

出刊犬，并志先生指导之厚意。但抽译之文，仍将令其继续保存，毫不删改。一则用以纪念鄙人孤陋寡闻之过；二则用以证明一国文字，若经再三转译之后，将与原文面目相差至何等地步。”[●]这种事实求是，闻过即改的严谨作风，已不仅仅是治史方法的问题，它也充分体现了王光祈高尚的史德。

应该承认，王光祈涉及史学的著译不仅数量可观，同时也具有较高的史学价值。象他的两卷《中国音乐史》，首开了运用现代科学方法整理国乐史的先河，在我国近现代音乐史上的地位是无庸置疑的。该书自三十年代出版以来，解放前以两种版本各出过三版，解放后由音乐出版社重版一次，版本之多，恰恰说明它有极高的使用价值。他的《东西乐制之研究》，1958年曾由音乐出版社重版，而《论中国古典歌剧》，1982年才由德文转译过来，载于文化艺术出版社编辑的《音乐学丛刊》上。但他在中国音乐史方面还有不少著作，犹未重版或被介绍，这直接影响到对这些著作价值的认识和评价。

他所译介的《近世中国外交史料》各书，由于是帝国主义侵华活动的原始记录和自供状，史料价值极高，出版后到一直颇受国内史家看重。曾对他质难的邵循正先生当时就承认，他“时就欧陆新出外交之材料，钩玄提要，以利国内学子探讨，则国人受惠实多。”“国内读先生书者众”。又称“先生著作甚富，脍炙人口……先生学行之笃，远非时辈所及，仆聆之神往”。[●]这是发自内心的中肯评价。建国以来，史学界不大提及王光祈的名字，然而对他翻译的外交史料各书，实则仍大量引用。据笔者近期在仓促中作的粗浅调查，这些史料利用率之高，仍居国内同类材料前茅。他译的7种史料中，计有《瓦德西拳乱笔记》被大部辑入中国史学会主编的《中国近代史资料丛刊》中的《义和团》第3册；还有《辛亥革命与列强态度》，被全书载入同一丛刊的《辛亥革命》第8册。它们和其余各书，均被现代国内史家广为引证。例如人民出

版社 1976 年版《近代中国史稿》，引《瓦德西拳乱笔记》7 处，《库伦条约之始末》3 处；由山东大学、北师大等校历史系编写，中华书局 1979 年出版的《中国近代史》，引《瓦德西拳乱笔记》6 处，《库伦条约之始末》5 处，该书 1983 年第三次修订本，犹引《瓦德西拳乱笔记》5 处；吉林师大历史系编写的《沙俄侵华史简编》，竟引《李鸿章游俄纪事》9 处，《瓦德西拳乱笔记》1 处，《库伦条约之始末》17 处；1982 年出版的胡绳同志所著《从鸦片战争到五四运动》，也引《瓦德西拳乱笔记》4 处。此外，一些在史学界较有影响的著作，如刘大年著《美国侵华史》，章开源、林增平主编的《辛亥革命史》3 卷本下册，陈旭麓主编的《近代中国八十年》以及廖一中、李德征等人编著的《义和团运动史》，李宗一著《袁世凯传》，北大历史系所编两卷本《沙皇俄国侵略扩张史》，也都不同程度地采用了王光祈所译史料，至于在有关列强侵华活动，义和团运动、辛亥革命及中印边界问题等方面的学术论文中援引上述史料者，更不胜枚举。这表明王光祈的史学著译，迄今仍有较强的生命力，有很高的使用价值。

综上所述，我们只能得出这样的结论：王光祈之著译的史学价值是高的，他对中国近代史和音乐史研究的贡献是大的，他卓越的爱国史学家的地位也是不应该忽视的。这方面事实俱在，只是研究评价还相当不足。笔者希望这种情况不久将能得到改变，希望王光祈的史学著译将重新再版或被广泛介绍。终身坚持爱国民主主义的王光祈，无论作为著名的社会活动家、杰出的音乐学家和卓有贡献的历史学家，都应该在中国新文化史上居应有的一席，他确实值得我们尊敬和纪念。

〔注〕：

①⑥㉗周谦冲：《王光祈与现代中国文艺复兴运动》载成都《追悼王光祈先生专刊》1936 年 4 月 19 日出版。

②李安和：《近代中国音乐学先驱者——王光祈》载台湾《全音音乐文摘月刊》1977年10期。

③《论中国古典歌剧》，1934年日内瓦中国国际图书馆出版；《论中国诗学》，载1930年法兰克福（中国学院）科学导报；《千百年间中国与西方的音乐关系》，载1935年（波恩大学）卡莱教授纪念专刊。

④⑤李劼人《诗人之孙》载成都《追悼王光祈先生专刊》。

⑦倪平欧《光祈北平生活之一段》载成都《追悼王光祈先生专刊》。

⑧孟寿椿《五四时代王光祈先生的奋斗生活》载成都《追悼王光祈先生专刊》。

⑨周太玄《王光祈先生与少年中国学会》，载成都《追悼王光祈先生专刊》。

⑩⑪⑫⑳㉓㊶王光祈《中国音乐史》自序，中华书局1934年版。

⑬⑮⑰㊲㊷王光祈《与郭搞正书》，载《寨德存稿》中华书局版第4册681—682頁。

⑭《回中义一上日皇奏章》，载《时事月报》1卷2期，1929年12月出版。

⑯㉘魏嗣銮《我所能记忆之光祈生平》，载成都《纪念王光祈先生专刊》。

⑱㊵王光祈《辛亥革命与列强态度》译者序言，中华书局1929年版。

⑲㊳王光祈《美国与满洲问题》译者序言，中华书局1928年版。

㉑（清）章学诚《文史通义·书教下》。

㉒王光祈《德国特约通讯》，载《申报》1923年10月15日。

㉔王光祈《西洋音乐史纲要》，中华书局1937年版1—2頁。

㉕王光祈博士论文《论中国古典歌剧》附录《我的简历》，载《音乐学丛刊》文化艺术出版社1982年第2期。

㉖李新、陈铁健主编《中国新民主主义革命史》第1册《伟大的开端》，中国社会科学出版社1983年版第244頁。

㉗王光祈《东北问题与国际形势》，载《寨德存稿》第2册第298頁。

㉚王光祈《中国音乐史》上卷2—3頁。

㉛㉜《王光祈先生纪念册》，上海文海出版社1936年12月版。

㉝王光祈《李鸿章游俄纪事》译者序言，中华书局1928年版。

㉞同㉝，第97頁。

㉟王光祈《三国干涉还辽秘闻》译者序言，中华书局1929年版。

㊱王光祈《西藏外交文件》译者序言，中华书局1930年版。

㊳王光祈《库伦条约之始末》译者序言，中华书局1930年版。

㊸《郑楠正答函》，载《蔡德存稿》第4册682—683頁。

忆王光祈

四川大学　魏时珍*

我今年八十九岁，老了。俗话说："年老多忘事。"凡人皆然，我自然也不例外。我自己的和朋友的许多往事，现在，我都忘了。

然而，多忘不等于尽忘，有些印象特别深的，我还能回忆。

王光祈，是我的老同学。为了表彰他在音乐学内的成就和他在我国青年运动中的功绩，我国音乐界和有关部门将为他开一个纪念会，这是一件意义深远和影响广大的事；听了，我很兴奋和欣幸。

光祈的成就和功绩，知道的人不少，不用我说了，我只想说几件轶事，以作谈资。

一、光祈在成都

光祈在成都，和我同在高等学堂的分设中学就学。初入学时，我们都年轻，他不过十四、五岁，我只十二、三岁。

在某一个学期的开始，我们同到学校报到。进校后，壁上一张牌示，赫然在目。牌示说："王光祈、魏嗣銮桀骜不训，不准住

---

* 编者按：本文作者魏时珍，系四川大学数学系教授，早在二十年代留学德国，曾获格丁根大学博士学位，回国后历任同济大学等六所高校数学系教授，近获联邦德国格丁根大学颁赠的"金字博士学位证书"。

校，监督示。”我们看了，大震，不知所措。

我自思念，监督（即今之校长）和我，素无接触，未谋一面，未交一言，他何以知我桀骜？即使桀骜，桀骜也不能构成有罪而受到制裁！我大惑不解。我问光祈，他也不解。

我们虽然无罪，而不准住校，却是一种重罚。光祈和我，都是外县的人，来成都不久，与社会毫无联系。一旦不能住校，我们将在何处安身？肚皮饿了，我们无炊具、无柴火，如何做饭？衣服垢了，我们无清水、无脚盆，如何洗涤？父亲送我们远来求学，希望何等殷切，而今乃受到处分，为人讥笑，我们处此，何以回对：“江东父老”！想到这些，我们真是不寒而栗。

思前想后，解决困难唯一的办法，是托人向校长求情。幸而求情以后，我们仍然回到了学校住宿。

回校以后，我们一再反省，觉得这是自诬，是屈服。虽然自诬、屈服了，我们可不心服。

校长为谁，前清廪生都静阶也。他为人刚愎，不知教导，只知高压，全校同学，无不愤怒。然而，我们都是一些天真的青年，稚态可掬，谁敢反抗！

郭沫若和李劼人，也是我们的同学。在他们的小说中，他们都提到了所谓的“都喇嘛”。这喇嘛是谁，他就是我们校长都静阶。

光祈和我，虽然受到了无理的处分，但它也带来一点好处：在这种共患难的基础上，我们当时和以后的友情，建立起来了。

二、光祈在上海

大约是1915年，我在上海同济医工学院（即今之同济大学）的工科先修班学习。

一天，我正在院内广场散步，见一个人，衣敝履穿、形容清癯、缓步向我走来。我一注视，知是光祈，疾趋前迎接，惊问曰：

"君，吾故人王兄光祈也，何为而来此?"。光祈握着我手说："我才从北京来，正想见你，不料竟在这里相遇"。相携入我寝室，坐定，光祈继续说："我在分中毕业后，落落寡合。念及清史馆馆长赵尔巽，我先祖父门生；他曾为四川省总督，如果我去北京，他必为我谋一位置，得免落寞。孰知我到北京见他时，他冷静地语我：'你未来以前，应先通知；今仓卒而来，我何以置你；你且暂时旅居，待我为你筹划。'我听了后，大失所望，好象冷水浇了背。现已待了一月，迄无音息。北京米珠薪桂，何能久居。听说你在同济念书，故来相会。到上海后，我已写信给赵，告以所居住址。"光祈谈后，我们相对太息；他固穷，我亦岂富，天下悠悠谁肯向我们援手！

光祈在北京时，有一诗寄内，其首两句云：

万里依人计已非，
十年回首寸心违。

读此两句，已足见光祈在北京，是何等凄凉，何等懊悔。

时我囊中，还有两元。为他洗尘，我请他至法租界环龙路附近一个小酒店对饮，酒是五加皮；菜是什么，我忘了。

同济医工学院，是德国人办的。他们的目的，在训练一批技术人才，为他们将来销售药品和机器，先作准备。而对于学生的生活和思想则毫无措意。到了寒、暑两假，外校的四川学生，多来同济食宿。我们不向德国人报告，德国人也从不干涉。

光祈到了上海，一贫如洗，我和其他四川同学，也爱莫能助。在这样的情况下，我们只好请他常来同济食宿，这是他在上海唯一的游处。

大约在一个月以后，赵尔巽给了光祈一电，嘱他立回北京，在清史馆工作。光祈回北京以后，更知世态炎凉，他人难靠只有奋斗，才有出路，他就以清史馆为凭借，一面努力工作，一面刻苦学习，作学之余，更广交当时贤豪，共同创立《少年中国学会》，

既以激发有志青年之志气，复以洗涤旧日社会之污浊。历时不久，光祈声誉，就突然鹊起，为世所重。他后来的功绩和成就，也就在此发轫。这些情况，知音已多，我不重复了。

从光祈的这一生，我们可以得到一个教训：人必经过盘根错节，而后才知发扬蹈厉。孟子说："生于忧患，死于安乐。"张子说："贫贱忧戚，玉汝于成。"二子之言，有味哉。

三、光祈的际遇

毛泽东主席少时在北京工作的期间，与光祈友善。他参加《少年中国学会》，就是光祈介绍的。

毛主席就任中华人民共和国主席后，很想延揽光祈，共襄国家建设，而光祈远在德国，久绝音问，何从探询。

一次，陈毅元帅回成都，在宴会上，遇见李劼人副市长。陈毅问劼人："我回成都，向主席告别时，他问我：'你们四川，有个王光祈，你知道吗?'我答：'不知道。'主席又说：'那吗，你在成都时，可问一问，是否有人知道。'"劼人回答说："王光祈，是我的老同学，很知道。他在德国波恩大学任教，早已死了。我有一个朋友，名沈君怡，他在德时，得知光祈患脑溢血，早已物故，写信给魏时珍，问应否将光祈的骨灰，运回四川。我们几个老朋友会商后，即写信给君怡，请他运回，骨灰放在我家'菱窠'。约历时一年，我从乐山运回青石一块，为之立碑，碑文是：王光祈先生之墓，字是周太玄写的。土改时，墓碑被迁徙，现犹存我家。"陈听后，若很有所获，允将以回报。

再一次，陈又回成都对劼人说："这次，主席语我：'王光祈死了，他还有亲属吗？可再问问'"。劼人说："光祈曾娶罗氏女为妻，但早死了，其他亲属，也无所闻。"陈听后，允返京再报。

上述两次对话，都是劼人告诉我的。我们得知这消息后，惋

惜不已。使光祈而在，必将为国家建设，作出巨大贡献，而因过于辛劳，早年弃世，这不只是个人的不幸，也是国家的不幸。

据我所知，四川有两个人，都是毛主席赏识的。一是卢作孚，一是王光祈。作孚在香港，主席劝之来归，共谋航运。光祈若在，亦将很受礼重。而二人者，皆中道殂丧（一在重庆，一在波恩），不能参预国家建设，其命也夫。

四、光祈的交游

光祈主持《少年中国学会》会务时，经常奔走南北，物色同志，他结识的朋友，当然很多。但我忙于学习，共相友好的，则为数甚少。

据我回忆，在四川省外的会友中，与光祈感情较深而与我也有关系的，只有宗白华，沈君怡，赵世炎，张闻天，沈泽民几人。

宗白华，江苏人，我同济医工学院先修班同学。他自少时，即酷爱哲学，常以为佛家的阿那耶识，即康德的先验认识。他为人疏略而真挚；当我介绍给光祈时，他意气风发，纵谈高论，深得光祈敬重；不久，他就加入《少年中国学会》了。在其回忆* 中，白华曾说："王光祈青年老成，头脑清醒，规划一切，井井有条，满腔爱国热情，溢于言表，极得我的信任和钦佩。"由此可见，白华之加入《少中》，固由于其爱国热情，显然，也由于受了光祈的感召。

沈君怡，浙江人，也是我同济医工学院工科同学。他求学勤奋，尤精于机械作图。他为人笃实而慧敏，一生专研水利；为了治理黄河，他特再次赴德，与德国一水利专家合作。当我介绍他给光祈时，光祈待他极为尊爱。不久，他也加入《少中》了。光

* 见《五四时期的社团》，554 页。

祈脑溢血，在德国波恩逝世；万里孤魂，谁为举哀！幸是时君怡在德，知光祈噩耗后，即与波恩大学商洽，将其骨灰运归。今四川音乐学院，嘉光祈的学行，为之建立碑亭，实可钦佩。我尝思念，设非君怡在德，谁知光祈之死？即使知之，又谁肯劳神、费力和出钱，将其骨灰付运？今日有识的人，更有何凭借，为之树碑立亭？

赵世炎，酉阳人，少年时即已出川。《少中》会员。世炎的为人和节烈，我知道的不少，而始终未谋一面。他在巴黎时，曾致书光祈和我（我们时在德国法兰克福），言其在法工作简况，以后即无复音问。他为国牺牲，节烈将垂永古，勿庸我述。我只想说一点有关世炎家庭的情况：世炎的弟兄姊妹，我几乎无不认识。其兄世炯，我《分中》同学，也是《少年中国学会》会员。除他一人无政治活动而外，其余姊妹，都是共产党党员。她们在上海时，我曾数至其家，相与言笑。其后，我回成都，除与世兰偶有接触外，余皆不知何在，即或偶逢，也将不会互识了。

张闻天，沈泽民，江苏人，浦东中学学生。《同济》与《浦中》，相距甚近。一日，我与白华得闻天和泽民信，想和我们晤谈；我们得信，即邀他们到白华家相会。他们来后，辄纵横议论，意气英发，自午后至傍晚始去。我们观其容貌，少年英俊，当幼于我们一、二岁；而听其言论，则激昂慷慨，有若成人。我们惊异，即书告光祈。不久，闻天与泽民，也加入《少年中国学会》了。嗣后，光祈，白华和我，都先后赴德，闻天与泽民消息，不幸中断。若干年后，我读日报，始知泽民遇害，闻天行踪亦杳无所闻。我们互不闻问，越五、六年，处此之际，夫何能为！仰天太息，临风招魂而已。

1984. 3. 23

怀念王光祈先生

人民出版社　刘仁静*

王光祈先生离开我们已经将近半个世纪了。最近四川音乐学院修建了光祈墓碑亭，并整理、研究他的音乐论著，以这些活动来纪念这位具有爱国思想的社会活动家和卓有成就的音乐家，我认为这些都是值得称道的。我的这篇短文，就是四川音乐学院学报所嘱而写、藉以表示我对老友的怀念。

我和光祈先生相识，是在五四运动时期。

民国七年秋，我考进了北大。受到《新青年》杂志的影响，参加了学生运动。陈独秀、李大钊先生除《新青年》外，还创办《每周评论》，当这个刊物出版时，我们都在学校传达室门前等候该刊的到来，我们都争先购买，以期先睹为快。

第二年就发生了“五四运动”。我和许多爱国学生一道，参加

---

* 编者按：刘仁静，字养初，湖北应城人，1902年生。早年曾在武昌参加过恽代英组织的进步青年团体《互助社》。1919年在北京参加过五四运动，1920年春参加共产主义小组，成为中国共产党早期党员。1921年7月曾作为代表出席过中国共产党第一次全国代表大会。1925年至1929年在苏联列宁学院学习。中国大革命失败后，接受托洛茨基观点。1929年回国途中专程访问过被苏联政府驱逐出境的托洛茨基。回国后参加托派组织活动。全国解放后，曾公开发表声明，检讨其错误立场，脱离托派组织，自此以后在人民出版社从事翻译工作。

了天安门前的集会，还随着游行队伍经东长安街、东单去赵家楼卖国贼交通总长曹汝霖住宅。我也曾踩着同学们的肩膀，从窗户爬进曹贼的住宅。当时学生群众出于爱国激情，义愤填膺，痛打驻日公使章宗祥，还放火焚烧曹汝霖住宅。许多学生被捕，这天我没有被捕，因为我年轻（当时我实足年龄是十七岁多）个子矮，追逐学生的警察看不出我是大学生。五四学生示威后，北大校长蔡元培先生引咎辞职。学生中的败类向地方法院控告，说爱国学生私设法庭并殴打学生，由此我被关押在看守所里一个月之久。当我们被释放时，北大学生结队到看守所前敲锣打鼓，大放鞭炮地欢迎我们。

我出狱后，有一天，在我的宿舍里，我见着一个人走进来，他年近三十，面庞清秀。他见着我热情地和我握手，这就是王光祈先生。我后来知道，王先生是四川人，1892年生，他比我年长十一岁，民国七年曾与李守常等七人发起筹备"少年中国学会"，第二年正式建立，他任执行部主任。在学会刊物上发表过许多文章，宣传学会宗旨，提出改造中国的一些方法。这次他特地来看望我、慰问我并对我在五四运动中的行动表示称赞。我们谈了很多，最后，他介绍我加入了"少年中国学会"。

我知道，少年中国学会是要"振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气"，信条是"奋斗、实践、坚忍、俭朴"。光祈先生是笃信这些的，他在学会中坚忍勤奋，着力实干，治事精细，生活朴实。他曾经说过"改造中国的责任，当然放在我们肩上，我理想中的'少年中国'就是要使这个地方——人民的风俗制度、学术生活等等——适合于世界人类进化的潮流，而且配得上为大同世界的一部分。"

当然，光祈先生由于思想上的局限，政治见解上的模糊偏颇，使他在思想上没有能够随社会潮流前进而进步。在政治上他曾提出反对任何政治斗争，主张以"平和的经济革命"来改造社会，改

造中国。

民国九年四月，光祈去国赴欧美学习，他在《去国辞》中歌道："欲洗污浊之乾坤，只有满腔之热血，惟我少年，誓共休戚"，"愿我青春之中华，永无老大之一日，惟我少年努力努力。"这表现了光祈先生改造中国的热情和救国论中的空泛不实际。

后来他在欧洲致力于音乐学的研究，他想创造具有民族性的国乐，为此写下了不少专著，向西方介绍了中国传统文化，也向中国输导了欧洲文明的信息，对于中国和世界各国的文化交流，作出过重要贡献。

（整理者：王　川）

王光祈温江故乡生活志略

四川省温江县政协副主席　戴尧天

十九世纪初，北京爆发了一场震撼全国的“五·四”运动。在这场轰轰烈烈、波澜壮阔的运动中，曾经涌现出一批杰出的社会活动家。在他们的积极推动下，以“五·四”运动为标志，揭开了我国近代历史上反帝反封建的新篇章。我县王光祈正是当时这批人物中相当活跃的一位倡导者和组织者。早在“五·四”运动发生的前一年（1918年），他即在北京与李大钊、周太玄、曾琦、雷宝菁等人发起创立“少年中国学会”，提倡“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”。“五·四”运动发生时，他立即投身运动之中并迅速将运动详情写成长篇通讯寄到成都，从而使“五·四”烈火得以在四川全境熊熊燃烧。不久，他在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等名流的支持下，联名组织“工读互助团”，力图实践其“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”的理想。后来在旅居德国的16年中，他始终关心着祖国的前途和命运，抱着“音乐救国”的强烈愿望，以坚定的意志和惊人的毅力专攻音乐理论和音乐史，以《昆曲研究》（或译为《中国古代歌剧研究》）论文，获波恩大学博士学位，被聘任教于该校东方学院。在其出国前后，曾先后担任过成都《群报》、《川报》、北京《京华日报》、《晨报》，上海《申报》，以及《少年中国》、《每周评论》等著名报刊的编辑和特约通讯员，发表了不少颇具影

响的评论和通讯。生平著述甚多，包括音乐专著和其它著作在内，总计不下 40 种，洋洋洒洒数百万言。特别难能可贵的是，他尽管一直生活在贫困艰苦、道路坎坷的环境中，却始终坚忍不拔，顽强奋斗，光明磊落，气度恢宏，无论在治学与为人方面都给人留下了深刻的印象。关于他一生的事业和成就，国内外已有许多报道和评价，可是对他早年在温江故乡的生活情况则很少谈及，实为憾事。自光祈出生至离开故乡，共历 21 年，在此期间，他度过了童年、少年和一段青年时代，其间他的家庭环境、社会遭遇以及所受到的各种教育和熏陶，无疑地都会同他的成长有着千丝万缕的内在联系。为了让更多的人了解他在这段时间的生活经历，以便进一步研究其政治和学术思想，我们作为他的故乡人民，自应义不容辞地把它介绍出来，并以此表达我们故乡人民对他所寄予的深切怀念。

一、家世梗概

王光祈，字润玙，亦字若愚，出生于 1892 年 10 月 5 日（农历 8 月 15 日），出生地点在温江县城西郊约三华里的锅厂附近（现温江县天府乡小河村）。其祖籍原在湖南，大约于清代乾隆时，在所居地方和相邻的崇庆县属元通场两处开设锅厂，经过一番艰难的创业，积蓄了一笔财产，开始过着小康生活。到他曾祖父王谦光时转而习文，成为华阳县的“诸生”，从此开始了他家世代的读书家风。王谦光生有一子一女，女嫁本县举人赵熙光为妻，子名王再咸，即光祈的祖父。他的高祖王宏信始因经商入川，定籍温江。从那个时候起到王光祈一代，他家在温江共历五世。王宏信颇善经商，熟悉铸锅业。

王再咸，字泽山，自幼读书，聪颖好学，博闻强记，才思敏捷。清代咸丰二年乡试中举，后到北京参加礼部考试，不料落榜，

于是愤然放弃举业，留居北京以诗酒自娱。为人性格豪放不羁，诗文写得很好，往往顷刻立就，是当时京中的一位“名士”，曾任八旗子弟的教师。后出任四川总督的赵尔巽、赵尔丰弟兄均出自他的门下。生平好谈天下大事，尤喜谈论兵法，“隐然有用世之志”（民国十年《温江县志》卷九·人物）。曾游历大江南北，所到之处常留心观察当地风土民情和军事险要形势。两江总督曾国藩，山东巡抚丁宝桢曾慕其名，礼聘他为幕宾，清同治辛未年（1871），病逝于北京，后归葬于温江，著有《泽山诗钞》二卷，刊行于世。

光祈的父亲名展松，字茂生，或字梦生。也是从小读书，为本县秀才。曾赴北京在清内阁任职。为时不久即回到家乡经营锅厂，由于他的书生气较重，缺乏经商经验，因此所营锅厂没有多久便出现亏蚀，而且越来越严重。最后不得不将锅厂出租给别人，而他自己则外出从事小本经商，就在光祈出生的那一年（1892年）不幸病死于隆昌旅次。死后两月余，始生光祈。故光祈是他的遗腹子。

光祈出生后，家境已很萧条，连同出租的锅厂和一所住宅在内，全部家产总值不过三百两银子，而固定收入则只有每年二十几千文钱的锅厂租金，这点微薄的收入，实难维持母子二人的生活。为此，他的母亲只好撑持着孱弱的身体为人浆洗缝补，勉强度日。

二、孤苦童年

光祈幼年丧父，依靠寡母生活，而家庭经济又十分困难，可以说他整个的童年过得既孤又苦。所幸其母贤淑，对光祈倾注了无限的母爱，把他照顾得颇为周到。

他的母亲原本出身“书香门弟”，具有一定的文化素养，知文能诗，非常注意对光祈的教育，几乎从光祈呀呀学语起，她便试

着教他识字念诗，以后渐次形成习惯，在光祈9岁以前，都一直是由他的母亲教读。光祈学得很认真，记忆力也很好，往往每经教读便能琅琅上口，经久不忘。其母还不时向他讲述其祖辈特别是王再咸的事迹，期望他以后能继承家风，发扬光大。一次，其母戏出“以天下为己任”一联，他居然脱口而出地对以“视富贵如浮云”。对仗虽欠工稳，但格调高雅，应对敏捷。无怪他的母亲高兴地夸奖他说：“你真不愧是乃祖王再咸的后代”。

家庭生计的困难，母亲的含辛茹苦，促使光祈过早地“懂事”。为了尽量减轻家庭负担，这个生长在农村的孩子，八、九岁时便为附近农家牧牛，每当晨光熹微和夕阳西下的时候，他骑牛缓行在杨柳河边，一面吹箫弄笛，一面默诵诗文，尽情享受着大自然的优美景色，让自己幼小的心灵完全陶醉在这一派诗情画意之中。

当他9岁时，其母不忍他因家贫失学，所以将仅有的几亩林园和一所四合院瓦房卖掉，迁居到县城西门外麻市街，并送他到相距不远的三官庙侧（今温江城关庆丰街胜利小学对门）一所私塾上学。塾师蒋春帆是一位颇有学识而又思想激进的人，对戊戌变法极为推崇，经常向学生讲述维新六君子的故事，这在童年时代王光祈的思想上留下了深刻的印象。有一次，蒋春帆老师出“观今鉴古”一联，命塾中年龄较大的学生接对下联，不料光祈竟出乎意外地要求也让他参与，塾师感到很惊奇，同意让他试一试，当其他学生还在凝神构思的时候，他已经站起来用满口童音高声对出“除旧布新”的下联，塾师甚为满意，接着又出“运筹国策”一联专门考验他，他又很快对以“还我河山”。从这两次属对的联语中，已经看出了光祈童年所孕育的胸襟和抱负。蒋春帆老师后来对人说：“王光祈幼有大志，将来必定会成为一个有用的人材”。

在蒋春帆所教的那所私塾读了一段时间以后，他又转到县城

内社学巷杨根培的家塾中附读，直至13岁。这所家塾的塾师叫黄玉珊，也是一位善于诲人的饱学之士，他在那里受到的教益颇多，进步很快，常常为塾中的师友所称道。

三、成都求学

在光祈13岁*时，恰值他祖父王再咸当年的学生赵尔巽调任四川总督，赵尔巽因念及旧日师生情谊，通过查访，得知光祈母子生活拮据情况，便立即派轿将他母子接到成都。临行时，光祈从其好友崔干臣处要来他祖父所著的《泽山诗钞》一部，作为见赵时的礼物。赵接见他们后，坚嘱光祈到成都求学。同时从成都48家当铺的罚款中拨出一千两银子，存入成都东、西门两家最大的典当商铺生息，每年计有息银四十余两，全数交与光祈家使用。由于得到赵尔巽资助的这一偶然机遇，光祈即于13岁那年(1905)，以同等学历进入成都胡雨岚所办的第一小学堂高年级读书，从此开始了在成都的求学生涯。

1908年，光祈从小学毕业，庚即考入成都四川高等学堂分设中学堂丙班。这是一所五年制的旧制中学。校长刘士志（字行道）是一位热心教育，提倡新学的汉学家，除负责学校行政工作外，还亲自教授历史课程。他教课时斟今酌古，内容丰富，讲得有声有色，引起了全校学生学习历史的浓厚兴趣。他常常教导学生要薄于自奉，勇于治学，而且以身作则，言传身教，这些都给学生们留下了良好的印象。那时在该校任教的大多数教员如杨沧白、刘豫波、徐子林、祝念鹤、朱青长、王又新、廖学章等，都

---

* 编者注：光祈13岁是1905年，赵尔巽1905年出任盛京将军，1907年改充湖广总督，不久，调任四川总督。因之，光祈13岁到成都读书不确，应为1907年。

是当时的名流，因此这所学校那时是全川教学质量最高的一所中学。

赵尔巽未调离四川以前，一直关心光祈的学习，对他的要求很严，规定他每周要作一篇文章送去，由赵亲自为他批改。同时还特地替他报捐了一个"同知"的前程。尽管他和赵的关系如此密切，但他从不在人前炫耀，就连对他最知心的同学也是讳莫如深。在校期间，他始终保持着贫苦学生的本来面目，头上拖着一条拇指粗的发辫，身上穿着老式的长衫短褂，脚上穿着一双往往偏大的靴鞋，可是神态上却是目光炯炯，朝气蓬勃，诚恳朴素，潇洒大方，使人一见便有可亲可敬之感。由于他的文字基础比较牢靠，加之不断勤奋学习，因此每学期总是名列前茅。他和曾琦以及后从乐山转学来的郭沫若都同是他们班上的高材生。他读书喜欢朗诵，声调铿锵，抑扬顿挫，摇头晃脑旁若无人。课余常独坐一隅，仰屋凝神，构思做诗。他对班上一些纨绔子弟，往往不屑为伍，常有意和他们疏远。因此，有人暗地里称他为"怪人"，其实他的这种"冷僻"只是一个方面，而另外一个方面，对那些真正读书，立志成材的同学，则是推心置腹，热情相交。在同班同学中他与李劼人、郭沫若、周太玄、魏时珍、曾琦、李璜、郭有守等人最为接近，引为知己。有一次，他和李劼人、魏时珍等12位同学一起到成都东郊沙河堡菱角堰周太玄家里聚会，大家竟仿效"桃园结义"的故事相约死后同葬该地，大有不愿同生，但愿同死之意。后来他在德国逝世，李劼人等即设法将其骨灰安葬在这里，大概就是因为当年曾经有此一约。*

光祈童年已学会吹奏箫笛一类的乐器，在自然的天籁中，已经陶冶出对音乐的兴趣，随着年龄的增长，这种兴趣更是与日俱

* 编者注：据了解李劼人沙河堡菱角堰的住宅，系抗日时期构筑，本段情节，尚需核实。

增。在中学求学期间，他非常醉心于川剧，通过一段时间的学习，逐步掌握了川剧的各种乐器和唱腔。每到周末，他便兴致勃勃地邀约一批爱好川剧的同学到曾琦家中坐唱，紧锣密鼓，胡琴高腔，每至深夜才尽欢而散。

当时成都风气比较闭塞，守旧势力还相当顽固。他们的校长刘士志虽然竭力提倡新学，但校内以学监郗敬斋（清代廪生、绰号"郗喇叭"）为代表的守旧派仍然奉行着封建传统的教育方法。光祈对此大有反感，时发怨言，他对学校所设置的那些禁锢思想、旨在复旧的课程和管理方法，极其蔑视，往往采取随便应付的办法，加以消极抵制事为郗敬斋所知，竟在一个学期开学时，以"桀傲不驯"为由，挂牌不准他和另一同学魏时珍住校。尽管后来通过说情，允许他们继续住校，但他们对郗敬斋那种顽固粗暴的作风行为仍然十分不满，认为纯系出自郗敬斋的有意刁难。

1910年，正当光祈上中学三年级时，他的母亲渴望他结婚，以便及早传宗接代。经过一番选择，终于在当年初春为其作主娶温江镇子乡人罗次玙(亦名罗次媚）为妻，罗的年龄较光祈小一岁，曾受过新旧两式教育，很会刺绣，也能操持家务。他们婚后感情尚好，当年即生一个男孩，可惜只有数月即告夭折。翌年（1911年），四川保路运动兴起，成都发生兵变，赵尔巽原为他家存银生息的两家当铺被抢倒闭，以致他家的生活重陷困境。可是光祈并没有因此消沉下来，相反却以高昂的热情，积极投身于保路运动之中。在此期间他和同学们一起去听四川咨议局副局长、四川保路同志会副会长罗纶关于保路问题的讲演，高唱《保路歌》，参加罢课。辛亥革命刚刚取得胜利，他便立刻剪去头上那条象征清皇朝封建统治的发辫，表示对辛亥革命的衷心拥护。这时他的心目中，关于个人和家庭的得失已经不是主要考虑的问题，而深深吸引着他的是国家的前途和命运。在这场巨大的变革以后，他的性格反而变得更加开朗豪放，脸上常露笑容，简直看不出有丝毫穷

愁潦倒的悲伤情绪。在极端困窘的生活中，他咬紧牙关，坚持学习，终于在1912年顺利地完成了中学学业。

四、离乡以前

光祈中学毕业后，曾一度到重庆与郭步陶、曾愚公、宋小宋等人编辑《民国新报》，意图一展抱负，但因种种条件的限制，使他很难施展，思想上感到很无聊，苦闷之余，常与报社同人做诗消遣。曾作清明词30首，可惜大多散失。报馆的待遇很低，每月所得仅能糊口，不久报纸停办，他便回到温江，在家乡住了将近一年的时间，1914年春始离乡赴京。

在他回到温江的头一年（1911年），由于城关米珠薪贵，所费较大，为了节约开支，家已迁居乡下，住在从前宅基附近的几间草屋中，家产荡然，已经到了赤贫的地步。他回到温江以后即与家人同住在那几间破陋不堪的草房里，靠着他的妻子做一些针线活计和亲友的一点帮助，过着三餐难继的生活。更为使他伤痛的是他的母亲由于长期操劳忧瘁，久病卧床，在这一年去世，家里只剩下他们夫妻二人和一个两岁多的女孩。为了解决生活上的困难，他在家里亲自操持家务，烧饭做菜。并常到好友崔干臣所教的私塾代课。尽管生活如此困窘，但他并没有丝毫放弃学习。他常常是一面烧饭，一面读书。在将近一年的时间里，他认真学习了许多古代经史和名家诗集，只是所读的诗就有陶渊明、谢灵运、李白、杜甫、孟浩然、王维、韦应物、柳宗元、吴梅村、龚定庵、张香涛等人的传集。通过这段时间的潜心学习，使他在古代文学的修养方面扎下了更加牢靠的根基。

他回温后，喜欢同一些风华正茂而又具有一定学识的人交朋友，当时与他时相往还的有何学章（字拔渠）、姚公甫、赵君凯、杨根培、许孟余、崔干臣、文耕九、彭云生（崇庆县人）、曾远候

等人，其中与赵君凯、崔干臣、彭云生最为莫逆。他们常常相聚唱和，研读《天演论》，纵谈时务。在这些场合中，光祈最为活跃。富有辩才，他的言论往往旁征博引，滔滔不绝，所作的诗格律谨严，咏味隽永，常为同游的朋友们所赞赏。曾远候在寄给许孟余的诗中曾有："润玙旧相识，遣辞潘陆美"的句子，来赞美光祈。那时温江有一位著名学者曾学传（字习之），在县城设帐授徒，提倡程（颐、颢）、朱（熹）及王阳明理学，光祈很不以为然，认为程、朱等人的理学多涉虚妄，不切实用，无补于人类社会的改造，而对戴东原的学说则颇为服膺，认为戴东原的不少论点远在传统理学之上。并把这些见解向朋辈传播，引起了许多人的共鸣。

旧时代温江的社会情况也和其它地方一样，不仅风气闭塞落后，而且人与人之间的关系，大多出自个人的利害得失，尔虞我诈，虚伪相待。最初一些人看到光祈家道中落，孤儿寡母苦撑度日的光景，便尽量疏远，避之唯恐不及。及至看到光祈与四川总督赵尔巽有深厚的关系，既有赵在经济上的资助，又有"同知"前程，他们便一改原态，转而大肆奉承，争先恐后地前来巴结。有的主动上门问寒问暖，赠银馈物；有的改称呼，叫他"少爷"。后来看到他家一贫如洗，而光祈又一时没有出路，便又都冷眼相看，不予理睬，有的甚至还要加以冷潮热讽，光祈对此感触甚深，使他改变旧社会的决心更加坚定。为了给那些趋炎附势朝云暮雨的人以适当的教训，他常常采取一些寓庄于谐的巧妙方式来回击。一次，他和友人文耕九等相约往游县境内的名刹东宫寺，一个浑名叫做"郭九娃"的人，依仗其叔父是本县哥老头子，盛气凌人地强要同游，席间大家请光祈赋诗，郭九娃竟出言不逊，当面嘲笑光祈，于是他立即口占一诗嘲郭："抢吃堪称郭九娃，眼如圆镜箸如叉。常将一筷拈三片，惯用双拳隔两家。饮尽瓮头余白瓶，舔干盘子现青花，酩酊醉罢翩翩去，斜依栏干掏板牙。"惹得众人哄堂大笑，郭九娃满面羞惭，只好狼狈而去。

现实的生活促使光祈充分认识到对于旧的社会“必须彻底的打破现状，创造新路子”（周太玄《王光祈先生与少年中国学会》）。同时也认识到要达到这一目的，决不能久留乡土，守株待兔。他十分向往其祖父王再咸当年遍历全国各地的壮游。几经考虑，决定到北京深造。他以坚强而自信的口吻对好友崔干臣说：“我必须要到外面去，再不能在温江呆下去了”。1914 年春，他毅然离开故乡，经泸州辗转赴京。离家时身边所带旅费只有二千文钱，折合大洋不过一元半，这对一般的人来说，实在是难于想象的。启程时，他脚穿草鞋，背上简单行囊内装一部《杜工部全集》。他的妻子牵着不满三岁的女孩（不久因患天花死去）送他到温江东门外的长安桥，这里是温江去成都的必经之地，店铺林立，颇见繁华。因为拿不出更多的钱，他们不敢进饭馆，只在沿街的一家豆粉摊上，各人喝了一碗豆粉便算作饯行。他喝完豆粉，告别了妻儿，迈着坚定的步伐，离开故乡，走向漫长而又崎岖的征途。

温江人民怀念王光祈先生

温江县政协　袁中行　刘楚俊

中国近代史上以音乐学获得音乐博士的第一人王光祈先生，是我们温江县人。他是“五·四”时期的著名社会活动家，爱国主义者，也是我们温江入祠崇祀的乡贤。温江人民一直怀念着他。他谋求救国之道，潜心学术研究、积劳成疾逝世于莱茵河畔的德国波恩，迄今40余年了。当他逝世时，无论知与不知都同声惋惜。半个世纪之后，虽然韶光流逝，世事沧桑，但国际国内对光祈先生的怀念却未尝稍减。我们温江人民对他的怀念尤其深切，特别是近几年来，对他的这种怀念之情更加广泛深入。现值全国举办王光祈研究学术讨论会之际，谨按解放前后时序将温江人民纪念光祈先生的活动情况作一简要记述，以此表达我们家乡人民对他的无限怀念。

1936年1月12日光祈先生因脑溢血逝世的哀耗传回中国后，上海、南京、成都等大城市都先后举行了隆重肃穆的追悼会。同年5月，我们温江县也举行了由光祈先生生前友好、同学和几所中、小学校师生参加的追悼会。会场设在县城北街原国民党县党部礼堂内。堂内挂满了挽诗、挽联和祭帐。追悼会由温中校长、光祈先生的同窗好友何拔渠先生主持并致悼词。他在悼词中说：“……王光祈先生是一位沟通中西文化的忠勇战士，是少年中国学会的创始者，是“五·四”浪潮的传播者，更是一位知名的爱国

音乐思想家，他的不朽的事业和自学的精神，渊博的学识和崇高的品质，是值得我们敬佩和学习的。”在举行追悼会的同时，还在《温江通讯》上刊出了王光祈追悼会专刊。追悼会后不久，经县人提请当时政府批准，将光祈幼年念过书的地方，座落在城中心的社学巷，更名为“光祈巷”。迄今虽然时势变迁，巷名几经更改，但人们的心中，仍然记得有过“光祈巷”这段历史。

1936 年 6 月，温江县民众教育馆，奉修建乡贤祠，入祀乡贤，该馆当即推选光祈先生入祀乡祠。1937 年 5 月 12 日获得批准民教馆即将在温江南门外温泉公园内建祠。祠中附祀县人曾习之、赵三其两先生，人称“三贤祠”。该祠系一楼一底的砖木结构楼房，上下各三间，中间为祀殿。后来该祠改作温江县立民众教育馆。

1946 年夏，温江各界人士，在温江男中校纪念三十五年度音乐节。参加的人员有县城各校师生和一些知名人士，会上为了缅怀光祈先生，由何拔渠介绍了光祈先生的生平事迹。何在介绍中说：“十年前，在德国莱茵河畔，乐圣贝多芬家乡，死去了我们中国的嚣俄，社会的怪杰，温江的乡贤——王光祈先生，这不仅是乐坛上的一个不可补偿的损失，而且是我国学术界的不幸。”当天晚上，举行的音乐晚会上，温江男中校、女中校、鱼凫镇第一、二、三三所小学还演唱了歌剧《蝴蝶鞋》、舞蹈《满场飞》、工人舞，农人舞，以及风琴、提琴独奏等许多音乐节目。

解放后，党非常重视知识和知识分子，早在五十年代初，毛主席曾两次嘱陈毅副总理回川时，代为探询王光祈的下落。一次是 1950 年，陈毅副总理来成都，毛主席托陈回川后打听王光祈情况。在一次宴会上，陈向成都市副市长、著名作家、光祈的同窗好友李劼人先生，探讯了解到光祈已死。陈毅副总理回北京后，向毛主席作了汇报。第二次陈副总理再次来成都，毛主席又托其探询光祈亲属的情况，当了解到光祈已无亲属存世始罢。

党的十一届三中全会以后，党更加重视知识和知识分子，知

识分子成为工人阶级的一部分，被视为国家的宝贵财富，国内对光祈先生的怀念之情，愈益深厚。先后在报刊杂志发表了许多评介光祈先生的文章。去年（1983）四川音乐学院修建了王光祈先生碑亭。我们温江也在1982年11月，由温江县政协、县委宣传部、县文化局等单位发起筹备召开王光祈先生诞生九十周年纪念会。全县各机关单位、学校和群众团体均派人参加，预计约有五、六百人。特邀光祈先生的好友八十以上高龄的川大教授魏时珍博士来县作王光祈先生生平事迹的专题报告，一切准备均已就绪，后因天气骤然转寒考虑到魏老的健康，才决定延期举行。

1983年11月，根据党中央关于加强爱国主义宣传教育的指示，温江县党、政、军、学，各机关单位和工、青、妇、科协等群团组织，以县政协和县委宣传部牵头，在中共温江县委大礼堂举行了以王光祈先生生平事迹为内容的爱国主义教育报告会。参加的听众500余人，县委、人大、政府、政协的领导同志都参加了这个报告会。邀请魏时珍博士和川师教授崔宗复、省政协文史资料委员会主任张松涛同志到会，分别作了《王光祈先生生平及其著述》、《忆王光祈》的报告。最后，县委书记李国平讲话，号召大家学习王光祈先生的刻苦治学精神和爱国思想。这次报告会特别邀请了光祈先生故居所在地的党支部书记和故居主人杨文光参加。在举行报告会的同时，还展出了光祈先生的《旅德存稿》等部分著作和照片，以及光祈祖父王再咸所著的《泽山诗钞》。

1981年温江编纂新县志即着手采访、搜集光祈先生的有关事迹和著述，开展各种纪念活动。县内知道他的人越来越多。而且已成为大家学习的榜样。当前，温江县委、县府已经决定在新建中的温江公园内，修建"王光祈先生纪念馆"馆址已选定、不久即可破土动工。同时决定在新修的县志中编写《王光祈传》，此外还准备通过各种渠道广泛搜集光祈先生的遗著、遗稿、遗墨和遗物。迄至目前为止，已经搜集到：《西洋名曲解说》、《旅德存稿》、

《音学》等著作 20 余册，图片 20 多幅，共计 50 余万字。

光祈先生的一生虽然环境艰苦，道路坎坷，但他那奋斗不懈，百折不挠，勤求学问，探索真理以及献身社会，热爱祖国的精神，却久远留在人们的记忆中，激励着我们温江人民在家乡的社会主义现代化建设中乘风破浪，奋勇前进，把号称天府之国的“金”温江装点得更加美好。

循着开拓者的脚迹前进

四川音乐学院　段启诚

过去的地方县志总要设置乡贤栏目来记载本地各方面有代表性的人物。我的前辈邑人王光祈先生，无论在“五·四”运动前后作为一个杰出的社会活动家，还是他留居德国后作为我国早期的音乐学家来看，都是理当在温江县志里大书特书的人物，可惜自民国以后这县志就没有续修下去，人们对王光祈的记忆，也随着时光的流逝而逐渐依稀地留在少数人的脑海里了！

1936年1月，王光祈在贝多芬的故乡逝世，那时我还是一个不知世事的小学生，我不知道当时温江是怎样来纪念这位音乐界的前辈的。我知道王光祈，是在当时的“县立民众教育馆”的书架上看到他的名著《中国音乐史》以后的事。后来从父亲那里知道一些王光祈的家世和他在温江的情况。由于我出于敬慕和多少还有些好奇，曾要求父亲带我去探寻他在西外的旧居和他妹妹在城北的故地。1946年我在四川省立艺术专科学校肄业时，偶回温江探家，适逢温江县的文化教育界正借举办“音乐节”的机会同时纪念王光祈。开会前遇到我读小学时教音乐的姜老师，她临时要我去参加纪念会，并通过她的联系让我在这次音乐会上参加一个独奏节目。

记得纪念音乐会是在午后开始的。开会及演奏的地点是在孔庙大成殿对面的大厅堂。会场正中一团洁白的花朵丛中，悬挂着

一幅大大的王光祈的素描画像；他的脸庞轮廓鲜明，一双炯炯有神的眼睛，端正而又大方的鼻翼，下面是一张微闭着的线条分明的嘴唇，整个像貌给人一种刚强坚毅而又显得平易近人的深刻印象。在这次纪念会上，我第一次见到他的画像，第一次听到何拔渠先生对他的一生作了较为详实的评述，他的刚强坚毅的形象，他的艰苦奋斗救中国的社会活动，他的严格科学的治学精神给我的印象太深了，形成了一种强烈的敬慕感情，在我的思绪中萦绕着，久久不能排去。回校后，陆续阅读了他的几部出版的音乐著作，从那些闪烁着他进步思想与聪明才智的字里行间，我感到他在音乐学科这一范畴，也同他在“五·四”运动前后探索救国真理一样，他对祖国母亲的音乐文化也表现出一片赤热之情。他在那个国内各家乐论纷纭，国外某些黄发学者对我国音乐妄加蔑视的环境下，他象在“五·四”革命风暴中作为一个勇士，一个强者喊出：“奋斗、实践、坚忍、俭朴”救中国的时代强者一样，这时他又是一个大无畏的拓荒者，力排众议，提出要用音乐唤醒沉睡的民族，让“新的国乐”挤进世界音乐文化的先进行列的主张。这个“新的国乐”是要创造出“引起民族自觉心”的，具有“民族性”的——即是必然在继承和发展我国古代音乐遗产和民间音乐的基础上，运用外国先进写作技术来创造出一种新型的既有中国气派又有时代气息，并为人民喜闻乐听的“新的国乐”，而决不是“以西乐代庖”。在这一思想指导下，他 16 年如一日地以刻苦奋斗和锲而不舍的忘我精神，在国外从事有关中国音乐史的整理、研究和总结；从事中外音乐文化的比较研究；从事中国民间音乐的探讨；从事对外国音乐文化的介绍，涉及范围既非常广泛，同时又深入到当时还少有人去碰过的材料，拓荒者就是这样以他辛勤的耕耘为祖国的音乐园地播撒了种籽。他的这一音乐观点表达了他对祖国的音乐遗产既没有一点盲目自大的神气，同时在西方音乐面前也没有一点妄自菲薄的自卑心理。他实事求是地在比较、分析、研究

和探索着如何发展中国音乐文化的问题。他的这种观点我是接受的，并在年青的心灵上发芽、成长、开花。如果说我现在在二胡教学上还能多少进行着乐曲的创作，某些演奏技术的丰富和表演法上的探索的话，我可说这是王光祈的音乐思想在我身上闪熠出的一点火花。

下面还有一件小事亦可说明王光祈在我们温江青年中的一些影响。

1949年底，成都面临解放前夕，当时成都各大专院校提前“放寒假”。我们七八个在省艺专学习的年青人同时回到温江县城，每天照例聚在一起闲谈，看“扯谎报”，在零落的“温泉公园”信步，生活是这样令人窒息，也使人感到一种可厌的无聊，记不起由谁提出，让我们像王光祈在音乐文化方面所作的开拓工作一样，把各自所学的一点专业知识介绍给黎明前的温江人民，给他们的生活点染一些光彩。这样我们这几个学音乐、绘画、漆艺和建筑的年青人就分头执笔写稿、作画，忙了七八个日日夜夜，最后制成两大张排版考究，装饰典雅的壁报。为了纪念王光祈在学术上的开拓精神和多少在家乡进行艺术开垦的含意，我们把壁报命名为“开拓者”。

当前全国上下在党的领导下向四个现代化前进，世界上一场新的技术革命的浪潮亦频频向我们擂响战鼓。王光祈当年的开拓、革新、创造精神在今天仍然具有其现实意义。让我们循着开拓者的脚迹前进，奋发有为，为开创我国音乐文化的新局面做出贡献。

缪天瑞的一封信

王光祈学术讨论会负责同志：

承邀参加讨论会事，因我参加人大会议，没有及时答复，至以为歉。

王先生是我学音乐时未见面的老师。我今天能够做律学研究，与王先生对我的教导是分不开的。今天纪念他，我理应参加，但因我这两年内要完成几部音乐辞书，工作很紧张，所以不能参加。请原谅！

我建议，能为王先生出一部音乐方面著译全集或选集，包括他用外文发表的著作，如有可参考价值的书信，也可收入。不知此事可行否？我提出供参考，因为我想这是最实际的纪念王先生的办法，何况，他的有些著作今天仍有参考价值和实用价值。

此致

敬礼！顺问音乐学院各位领导好，预祝

会议胜利完成。

缪天瑞　1/6

附　录

王光祈研究学术讨论会领导小组、代表及工作人员名单

姓名	性别	年龄	单位职业或职称	地区	备注
吕　骥	男	75	中国音乐家协会主席	北京	会议领导小组组长（因病住院、未能到会）
杨　超	男	73	四川省政协主席	成都	会议领导小组成员
张秀熟	男	89	四川省人大常委会副主任		
杜天文	男	57	四川省文化厅厅长		
常苏民	男	73	中国音乐家协会四川分会主席、四川音乐学院顾问		
安春振	男	70	中国音乐家协会四川分会副主席		
陈国志	男	52	四川省社科联副主席		

戴尧天	男	62	四川省温江县政协副主席	温江	
赵　沨	男	67	中国音乐家协会副主席、中央音乐学院名誉院长	北京	代表
李业道	男	60	中国音乐家协会书记处书记、《人民音乐》主编		
廖辅叔	男	77	中央音乐学院教授		
赵宋光	男	52	中央音乐学院副教授		
俞玉滋	女	55	中央音乐学院音乐学系音乐史教研室副主任		
朱岱弘	男	28	中央音乐学院学生		
黎英海	男	56	中国音乐家协会北京分会副主席、中国音乐学院副院长		
冯文慈	男	58	中国音乐学院音乐学系主任、副教授		
张静蔚	男	45	中国音乐学院音乐学系讲师		
修海林	男	32	中国音乐学院音乐学系教师		

刘　玲	女	40	人民音乐出版社编辑	代表
陈聆群	男	52	上海音乐学院讲师	上海
张建森	男	36	上海辞书出版社编辑	
孙学武	男	55	中国音协辽宁分会理论研究员	沈阳
崔其焜	男	54	广州音乐学院副院长	广州
谏少杰	男	58	天津音乐学院讲师	天津
吕金藻	男	55	吉林艺术学院音乐系副主任	长春
冯伯扬	男	32	吉林艺术学院音乐系教师	
张荣明	男	44	西安音乐学院讲师	西安
张桐柱	男	48	东北师范大学艺术系教师	长春
叶　语	男	66	中国音协重庆分会秘书长	重庆
张荫伯	女	50	西南师范学院音乐系资料室主任	
王孟谦	男	49	温江县政府办公室副主任、县志办公室主任	温江

刘楚俊	男	65	温江县政协委员、温江县志副总编	代表
高　文	男	51	四川省文化厅文物处处长	成都
严福昌	男	44	四川省委宣传部文艺处	
马宣伟	男	53	四川省社会科学院助理研究员	
邓寿明	男	34	四川省委党史工作委员会研究实习员	
宋大鲁	男	80	四川省政协文史资料委员会编审	
廖友陶	男	75	成都市政协常委兼文史资料研究室副主任	
郦仲彭	男	52	中国音协四川分会秘书长	
方惠生	男	52	中国音协四川分会理论组组长	
马惠文	男	61	四川音乐学院顾问	
宋大能	男	53	四川音乐学院院长兼党委副书记	
魏时珍	男	89	四川大学数学系教授	
黎永泰	男	40	四川大学哲学系讲师	

伍加伦	男	48	四川大学中文系讲师	成都 代表
王锦厚	男	46	四川大学中文系讲师	
刘　平	男	20	四川大学哲学系80级学生	
崔宗复	男	72	四川师范学院历史系教授	
后　云	男	54	四川师范学院历史系讲师	
侯德础	男	36	四川师范学院历史系教师	
王迪先	男	53	四川医学院马列主义教研室讲师	
段启诚	男	60	四川音乐学院民乐系副教授	
毕　兴	男	55	四川音乐学院政治文艺理论教研室副教授	
韩立文	女	52	四川音乐学院政治文艺理论教研室副教授	
朱泽民	男	57	四川音乐学院作曲系副教授	
钟善祥	男	57	四川音乐学院民族音乐研究室讲师	
何福琼	女	49	四川音乐学院师范系讲师	

鲍志才	男	49	四川音乐学院学报编辑	成都	代表
胡扬吉	男	34	四川音乐学院图书馆助理馆员		
管建华	男	31	四川音乐学院民族音乐研究室教师		
谌光明	男	29	四川音乐学院作曲系研究生		
扬　路	男	30	四川音乐学院作曲系研究生		
殷代盛	男	43	四川音乐学院艺术处	工作人员	
易瑞芳	女	50	川音卫生科副科长		
袁玲丽	女	31	中国音协四川分会		
余光昭	女	43	四川音乐学院		
王再新	男	32	四川音乐学院		
孙卫民	男	29	四川音乐学院		

王光祈先生诞辰 100 年纪念大会开幕词

冯如秀

各位同志、各位先生：

正当举国上下深入贯彻落实小平同志重要谈话和中央政治局全体会议精神，加快改革步伐，扩大对外开放，社会主义现代化建设的各项事业蓬勃发展的时候，我们在这里纪念王光祈先生诞辰 100 周年。

参加今天大会的有音乐界的老前辈吕骥同志、冯光钰书记、黄翔鹏所长以及各音乐学院院长等一大批在国内外久负盛名的学者、专家和教授。台湾学者庄本立教授也万里迢迢，前来参加会议。在此，我代表成都市人大常委会、成都市政协和各主办单位，向来自海内外的学者、专家、教授，向在座的同志们，表示热烈的欢迎！

王光祈是成都市温江县人。他是我国五四时期著名的激进民主主义者和社会活动家；也是本世纪 20 年代中期至 30 年代初期卓有贡献的音乐学家、音乐史学家。1918 年 6 月，他与李大钊等发起组织五四时期规模最大的著名进步社团“少年中国学会”，创办《少年中国》、《少年世界》等刊物，积极宣传新文化、研究新思想，先后介绍毛泽东、张闻天、恽代英、赵世炎等加入该会。其后，又参与陈独秀、李大钊等发起创办五四时期的重要刊物《每周评论》，是该刊的主要撰稿人之一。1919 年底，他又在陈独秀、

李大钊、蔡元培、胡适等支持下，在北京组织了轰动全国的“工读互助团”，探索改造社会、振兴中华的道路。1920年他以北京《晨报》、上海《申报》、《时事新报》等特邀记者的身份赴德研习政治经济。1923年改习音乐。他一生著述约40种，论文百余篇。在音乐史学、音乐美学、比较音乐学等方面，作出了卓越的贡献。他是我国和东方“比较音乐学”的开拓者和奠基人。1934年荣获波恩大学音乐学博士学位。1936年1月病逝波恩。一代英才，客死异域。当时上海、南京、成都学术界都举行了追悼会。对他的英年早逝，表示了十分惋惜和悲恸。

我们四川人民永远不会忘记，王光祈是四川新文化、新思想的传播者和五四运动的点火人。他从1916年起到出国之前，先后担任四川《群报》和《川报》驻京通讯记者，每天向成都拍新闻、发通讯、积极从事反袁护国和反对张勋复辟的斗争。五四运动前夕，他不断地将北京的消息发回成都。《川报》几乎每天都有他“鼓动性最强的通讯”。他撰写的关于北京五四运动的长篇文章，在成都青年学生中，“无异是投下了一颗大的炸弹”，曾引起“火山爆发”的巨大反响。李劼人先生回忆说：“北京的五四运动之所以能及时地传到成都，使成都青年得以及时看到这线光明，就不能不归功于王光祈了。”

今天，我们纪念王光祈先生诞辰100周年，我想我们首先要学习王光祈先生的爱国主义思想。王光祈先生一生忧国忧民、爱国爱民。他反对帝国主义的侵略，痛恨军阀、官僚的封建主义统治，他希望“杀出一条道路”，把我们这个“古老腐朽呻吟垂绝被压迫被剥削的国家改变为一个青春年少、独立富强的国家”。他仰慕后汉名将班超投笔从戎，为国家建功立业的雄图大志；他崇敬南宋诗人谢翱不事元朝的正气高风。他有一种强烈的历史责任感，使命感。认为当时“国内一切党系皆不足有为，过去人物又使人失望”，“中国一切腐败，皆待吾人改变”，“少年崛起，中国复

兴","为国尽瘁,正属大丈夫分内之事"。他在赴欧途中,经海防、西贡、新加坡诸地,"受刺激极深",他在信中感慨:"为人奴隶,无一自由""不死于锋刃,亦将死于贫瘠"。"国弱人微,受人欺侮,其屈曲可怜之状。实不忍言。"他后来改习音乐,也是从拯救中国的目的出发。他想通过音乐唤起民众,树立民族自尊心和自信心。

1931年九一八事变之后,王光祈卧病在床,痛感"国命危殆",自己远处异邦,不能稍尽抵御之责。深感惭愧。于是,利用课余时间,发愤收集西洋国防材料。编译《国防丛书》一套共六册,交付国内出版,直接为抗战服务。

王光祈一生始终把自己的命运和祖国的命运紧紧联系在一起。对祖国有一颗无限缱恋的赤子之心。虽然他没有找到挽救祖国危亡的正确道路。但是,他为国为民的情怀,救国救民的赤诚,是值得我们永远崇敬永远学习的。

其次,我们要学习王光祈先生为改造中国、振兴中华在理论上和实践上的探索精神,王光祈痛恨北洋军阀的昏暗统治,指斥当时的社会是"万恶的社会","不是人间,而是鬼间",我们过的"不是人的生活,而是鬼的生活"。他认定这个社会是一个"有传染病的社会","社会把我们制成罪恶分子,我们又去制造罪恶社会。"

怎样改造这个社会呢?他通过自己的主观臆想,吸收了克鲁泡特金的互助论及其无政府主义;欧文、圣西门、傅立叶的空想社会主义;托尔斯泰的泛劳动主义和日本武者小路的新村主义,创造了一个少年中国的乌托邦,他称为"中国式的……主义"。

首先他提出在大城市附近建立一个桃花源式的菜园子,集读书、劳动、娱乐为一体,过自给自足共产式的生活。这一幻想破灭后,他又奔走筹划,在陈独秀、李大钊、蔡元培等的支持下,在北京组织了轰动全国的"工读互助团",幻想实现"人人作工、人人读书""各尽所能、各取所需"的崇高理想。工读互助团失败后,

他对自己的理想依然矢志不移，表示将以“新村及工读互助团”为自己终身从事之事业。

王光祈先生改造社会的设想，虽然是幼稚的空想，但它是对旧中国半殖民地半封建社会的否定，是探求民族生存出路的表现，体现了人民大众求解放的渴望。他同情劳动人民、痛恨剥削压迫，憧憬光明，向往社会主义是值得后人尊敬的。他那种“凡事彻底、毫不顾忌、埋着头儿、大着胆儿、一往直前”的探索精神和实践勇气是值得我们学习的。他的悲剧在于看到改造中国社会的前景，却没有从世界观方面完成向共产主义的转变，以致在实践中不断碰壁，在急剧变动的社会环境中未能跟上时代的潮流。

第三，我们应当学习王光祈先生高洁的品行。王光祈一生堂堂正正，善良纯洁，目光远大，襟怀广阔。他谆谆告诫别人“求学宜专、办事尚忠、为人贵诚”，“言行相顾，不为俗尚所左右”。也时时用这些话来勉励自己。他一生不畏艰险，不怕失败，只要认定这件事是有意义的，他一定认真去做，即使力不胜任，焦头烂额，死而无悔。他笃信“直行必有路，何必计枯荣”。奋斗、实践、坚忍、俭朴是他终身的信条。他自甘清苦寂寞，“打得粗，吃得苦”。留德10余年，孤苦奋斗全靠卖文为生。蒋介石曾致电柏林大使馆，对王光祈“绩学苦行”，表示钦佩。提出：“如愿归国，当图借重”。王光祈不愿“勉强苟合”，附骥尾以求荣，继续留在德国。王光祈的一生是“真诚”的，人格是崇高的。

今天我们纪念王光祈诞辰100周年，不仅可以告慰我们老一辈的音乐家，而且也说明凡是对国家，对人民做出过贡献的人，人民是不会忘记的，历史是不会忘记的。祝愿同志们在改革开放的浪潮中，施展才华，为社会主义现代化建设尽心献力。

祝同志们先生们身体健康！

（本文作者为成都市人大常委会副主任）

王光祈音乐思想给我们的启示
——在“王光祈先生诞辰100周年纪念会”上的致词

冯光钰

王光祈先生（1892—1936）是一位卓有成就的真诚的爱国主义思想家、音乐家。他之所以把毕生精力献给发展中国民族音乐事业，是因为他认为，音乐“最足引起‘民族自觉’之心”，具有“陶铸‘民族独立思想’之功”（引自王光祈著作，下同，不另注）。他立志用音乐来实现建立“少年中国”的政治思想。他在《中西乐制之研究》自序（1924年）中满怀信心地说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌于吾人之前，因此之故，慨然有志于音乐之业。”可见，王光祈先生的音乐思想，是以振兴民族精神，陶铸民族思想的历史责任感为出发点的。他这种博大的胸怀和包容万流的气慨，代表了我国现代爱国音乐家的良好愿望。

王光祈的音乐思想很丰富，他的成功与不足、优长与探索，无一不给我们以启示。这对进一步促进中西文化交流，推动中国民族音乐文化发展，都有着一定的现实意义。

音乐是“人类生活、思想、感情之表现”，是“社会生活的反映”，这是王光祈音乐思想的核心。这一见解贯穿在他整个音乐研究的过程中，成为他一生从事“音乐之业”的准则。他认为音乐不仅是人类社会生活的反映，而且反过来影响人类社会生活。由于各个民族具有不同的思想特征，还应当从各个民族的实际情况

出发，弄清社会经济与音乐文化之间的关系。不可能照搬反映欧美人生活的西洋音乐来表现中国人的生活；我们的民族特性，是无论怎样“化”也难以“化”掉的。他说：“音乐这东西，不如其他洋货，可以随便取用。……因为，音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各不相同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”王光祈先生长期生活和工作在国外，但他始终坚持音乐源于生活的唯物主义观点，通过大量的中西音乐比较研究，认为中西方两种音乐文化既彼此吸引，又有冲突与矛盾，主张采取“化”的态度和方法，吸收西洋音乐中好的于我有用的东西。这对一个身处异邦，多年受到西方音乐文化熏陶和各种思潮影响的音乐家，在当时错综复杂的历史条件下，能有如此清醒的分辨能力，确是难能可贵的。

王光祈先生毕生以很大精力潜心于中西音乐比较研究，目的是为了把西方国家的音乐作为认识自己音乐文化价值和优劣的一面镜子，为中国音乐的发展提供横向的借鉴。他说：“吾人既相信‘音乐作品’，与其它文学一样，须建筑于‘民族性’之上，不能以西代庖，则吾人对于‘国乐’产生之道，势不能不特别努力。”为了创建和发展具有“中华民族特性”的民族音乐，他提出了一系列关于创造“国乐”（即今天所说“民族音乐”）的构想。首先他对国乐的性质和任务提出这样的见解：“什么叫做国乐？就是一种音乐，足以发扬该民族的向上精神，而其价值又同为国际之间所公认。”他认为国乐应当具备三个条件：①代表民族特性；②发挥民族美德；③畅舒民族感情。怎样才能创造出符合上述要求的国乐呢？王光祈先生设想了几个步骤：“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间乐谣收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？”他还主张在此基础上，“然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”人类音乐发展的历史告诉我们：任何一个民族音乐文化的发展，一

是靠自身的能力，不断积累和创造；二是靠外来音乐文化的不断丰富和补充，在本土音乐与外来音乐的交流融化中壮大自己。王光祈先生创造国乐的思想，正是他在广泛研究中外音乐发展历史经验的基础上形成的。当时，他侨居异乡，未能直接参与创建国乐的实践，但他的音乐思想曾对中国国乐事业产生过一定的影响。

处于阶级矛盾、民族矛盾激烈的二三十年代，王光祈先生十分重视音乐的多种社会功能，强调音乐的教育作用，在各种著作中，反复倡导“音乐化人”、“寓教于乐”的主张。这是他音乐思想的重要方向。他当时指出：“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。”他还旗帜鲜明地提倡，音乐要成为“唤醒中华民族本性，为抵抗外国文化侵略之工具。”王光祈先生不仅从理论上阐述其音乐观念，而且身体力行、不遗余力地把全部智慧奉献给了振兴祖国的民族音乐事业。

王光祈先生终其一生，虽未能完全实现他的音乐思想，但他的音乐思想是一笔宝贵的精神财富，值得我们研究学习。

前几年，音乐家的故乡——四川省温江县修建了“王光祈先生纪念馆”，笔者曾应命题词：“奋志苦读顽强进取纵横天下，学识渊博著述等身脍炙人间。”表现了我对王光祈先生的敬意。我们现在缅怀这位对发扬光大中国音乐做出过重要贡献的杰出音乐学家，追循他“直行终有路，何必计枯荣”的足迹，是为了继承王光祈先生“登昆仑之巅，吹黄钟之律”的遗愿，使我们中华民族音乐文化更加伟岸地屹立于世界音乐之林。

（本文作者为中国音乐家协会书记处常务书记）

纪念真诚爱国、刻苦治学的王光祈先生
——在王光祈先生百年诞辰纪念会上的讲话

李忠勇

自古以来，蜀中多才子。100 年前的秋天，在天府之国的川西平原，诞生了两位奇才：一位是乐山的郭沫若，一位是温江的王光祈。

今天开幕的王光祈百年诞辰纪念会，是继 1984 年召开的研究王光祈的首次学术会议之后的第二次全国性的会议。首先，我代表四川音乐学院，向远道而来的台湾学者庄本立教授表示热烈的欢迎；向支持并光临指导这次纪念会的音乐界老前辈吕骥同志和各级领导以及省内外与会代表，向各兄弟院校院长和专家表示热烈的欢迎。

这次纪念会能够如期召开，得到了成都市人大的大力支持。同时，温江县委、县府、县人大、县政协、全国音协、省音协等单位也给予了积极的支持与合作。在此，我代表四川音乐学院向以上单位表示衷心的感谢！这里还要向这次会议提供部分经费的周晓明、黄茂强、陈军等同志致谢。借此机会，特别要向赔本出版《王光祈文集·音乐卷》的伯乐——巴蜀书社致以敬意和谢意。

100 年前诞生的王光祈，是一个真诚的爱国主义者。在他的全部音乐论著里，无不闪耀着爱国主义思想的光辉。他那炽热的爱国真情和强烈的民族自豪感，常洋溢于字里行间。他在改习音乐的第二年（1924 年）所著的《东西乐制之研究》一书的自序中宣

称："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液重新沸腾，吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业。"这发自肺腑的语言犹如王光祈改习音乐的宣言，他渴望祖国富强，欲以音乐振兴中华民族的满腔热忱，在此表露无遗。观其留德期间的全部学习生涯，爱国主义的思想始终贯穿其中，是他的精神支柱，从而才使他在音乐学领域内成就卓著，业绩斐然，这是值得我们今天纪念他，并应加以弘扬的首要之点。

100 年前诞生的王光祈，是一位卓越的音乐学家。他在步入中年（31 岁）时，始"放弃研究经济之愿，而改习音乐历史"。直至 1936 年初逝世，从事音乐研究历时仅只 13 年，然先后成书竟达 30 余种。其所著数量之丰，涉猎之广，内涵之精，不仅在二、三十年代国内乐界罕见，即使在今天，我们只要浏览一下《王光祈文集·音乐卷》的目录，也会为之惊叹和佩服。他在音乐史学、音乐美学、音乐社会学和比较音乐学等方面的诸多研究成果，无疑是祖国音乐文献中的一份宝贵遗产。他为振兴"国乐"，做出了不可磨灭的贡献。难怪他的逝世使国内外人士震惊和痛惜，并给予他极高的评价：1936 年 1 月 18 日，在德国波恩大学举行的王光祈追悼会上，波恩大学东方学院院长、教授卡勒博士追赞王光祈："他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且运用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者。"波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士在唁词中称："他把握住了西欧、特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧艺术相接近。这居然给他做到了；他是一位受有严格教育的音乐学家。"1936 年 2 月 18 日，上海《时事新报》刊载《王光祈先生之哀耗》，文中提到王光祈"于去年得有波恩大学博士学位，国人之以音乐史考得是学位者，王君实为第一人，其所提论文《昆曲研究》（即《论中国古典歌剧》），

深为德国学术界所赞赏。"1936 年 3 月 15 日，南京中央大学音乐系召开的追悼会上，德国驻华大使代表致词说："王博士不仅是一个学者，并且也是沟通中德文化的一个重要人物。"著名教育家蔡元培，在《王光祈先生追悼会致词》中对其壮年辞世，亦表示十分惋惜和悲恸。同日，上海国立音专也举行了追悼会，会上黄自先生赞扬王光祈在音乐上的贡献。特别强调"王君所著《中国音乐史》及对于普及音乐之努力，为最有不可磨灭之价值。"人民音乐家冼星海于 1941 年发表的《现阶段中国新音乐运动的几个问题》一文中也提到："我仍不能忘记一位埋头苦干死于柏林的中国音乐理论家王光祈，他遗下给我们许多宝贵的著作和翻译，推进了新音乐运动的发展。"至于在三、四十年代受王光祈音乐著译启蒙而走上音乐道路的青年则更是不计其数。令人遗憾的是，建国以后由于左倾路线的种种原因，王光祈其人其事竟被埋没多年，无人提及。文化大革命中，连墓碑也竟当作了猪圈石。但是，历史终究会是公正的。1984 年全国第一次研讨王光祈的学术会议，对他作出了历史的、宏观的、公正的评价。"现代中国音乐学的开拓者、奠基人，""沟通中西音乐文化的第一个前驱者"这些称号，王光祈是当之无愧的。从那次会议至今近 10 年，国内学术界不乏研究王光祈的专家、学者和有识之士。这里应特别提到的是吕骥同志，从 1984 年首次会议的筹备工作开始，直至今天这个纪念会的召开，吕老都给予了极大的关心和支持。待会儿，我们将听到吕老研究王光祈的精辟的学术报告。王光祈在现代中国音乐学领域内的建树与真知灼见，是值得我们今天纪念他并当加以发扬光大的又一重要方面。

100 年前诞生的王光祈，是勤奋治学的楷模。光祈先生短暂的一生是苦斗中挣扎的一生。如其言己"是一个极穷的小子，未曾受过家庭一文的遗产，也未用过官厅一文的公费"，"余留德十余年，皆系卖文为活，自食其力，即本书（指《中国音乐史》）一点

成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果。”他提倡“我们无论研究任何学问，均应以九牛二虎之力从事，始能稍有收获。”1933 年 9 月，王光祈与友人魏时珍在波恩相遇时，光祈先生已为波恩大学讲师，他当时告魏：“当余执笔时，脑辄作痛，余以左手抚头，右手作字，至痛楚无力时，工作始废。世或有讥余译著不精者，使其知余之生活为何似，将亦忍苛责也。”由此可见，其时王光祈已处在贫病交加，无可奈何的境地。尽管积劳成疾，然其勤奋治学，自强不息的精神却丝毫不减，他抱病于此后的两年中（亦即逝世前的两年）仍著述不断，其荣获博士学位的论文即是于此间写成的。光祈先生当年的友人所忆这类情景实在是感人肺腑。与他以文字交往甚密的中华书局的舒新城先生曾在悼词中感叹：“王君留德十六年，从未受过公家或私人丝毫津贴，平日生活，纯赖鬻文维持，此种艰苦卓绝之伟大精神，洵足为现代青年表率。”光祈先生的治学精神岂止为当年青年之表率，就是于今也堪为学术界楷模。我们今天纪念他，就是要宣扬他艰苦奋斗、勤奋治学的精神并加以效法。

最后，希望通过这次纪念大会，推进和深化对王光祈的研究，从而激励我们为创造他所期望的，能够参加世界音乐之林，跻于国际乐界而无愧的具有民族性的新音乐而努力工作。

（本文作者为四川音乐学院院长、教授）

纪念王光祈先生百年诞辰

吕骥

我们今天在王光祈先生的故乡举行王光祈学术研讨会，以纪念他的诞辰100周年，是非常有意义的。我们希望通过这次研讨会，对王先生的贡献获得更科学、更加精深的认识，更大地发扬他的爱祖国、爱人民的崇高精神，以及他学术上的卓越贡献，以建设我们有中国特色的社会主义音乐艺术。

王光祈先生是我国著名的音乐学家，中国现代音乐学的开拓者。他的著述范围甚多甚广，而他的生命不长，逝世时才不过44岁。1920年去德国学习，直到1936年以脑溢血病逝于德国波恩。出国前，五·四运动前后，他是以进步的社会活动家、进步的记者闻名于国内。出国后，很快就放弃了他的政治经济方面的学习，专心致力于音乐技术、理论学习，从事音乐理论研究，并从事多方面理论著述。这是由于他对在国内创立的以空想社会主义思想为基础的“少年中国学会”和“工读互助团”相继瓦解，深感他的“少年中国”理想通过这个途径难以实现，这样，才选择了“音乐救国”道路，这是有他自己的思想基础的。他在《欧洲音乐进化论》（1928）的自序中说：“在多种社会运动中，尤以文化运动为重要，因为文化运动是一切运动的中枢。没有文化运动，便没有社会运动。”在这篇论著之前，在《德国人之音乐生活·德国音乐与中国》（1923）一文中他就写下了这样的话：“礼乐不兴，则

国必亡（古礼乐之不适应于今此，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨)。吾中华民族之精神，系基于礼乐。”他还认为：“凡有了‘国乐’的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他复生转来。”所以他设想：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于中国音乐之业。”

从他的这些论述中，一方面可以看到他的崇高的爱国主义热情和无私奉献的精神，另一方面，也看出他思想中还存在一些根本性的不科学的观点。这正是需要我们今天深入研讨的问题。但这并不妨碍他在音乐理论广泛的领域内，对后人不断作出有开拓性的贡献。

留学德国的16年中，他一方面学习音乐，一方面从事音乐理论研究，并且把他在理论研究中所得，写成著作，贡献给人民，同时他作为国内几家大报的国外特约记者，为报纸写了大量政治经济、教育、军事方面的专论和通讯。

总计他在德国所写的论著除了与音乐有关的论著出了专书以外，还写了大量其他方面的专题论文和通讯。绝大部分发表于国内报刊上，少部分是用外文写的，发表于德国的书刊上。

从促进我国音乐艺术的发展，借鉴欧洲各国的先进经验出发，王光祈一方面写了《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》，另外为帮助专业人员进行学习，还写了几本专业知识著作，如《西洋制谱学（作曲）提要》、《对谱（对位法）音乐》、《西洋乐器提要》；为了扩大国内音乐爱好者的音乐知识，他写了《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》；为了在国内介绍德国的一般音乐教育情况，提高国内教育界对音乐的重视，专门写了《德国国民学校与唱歌》、《音乐在教育上之价值》两部书。为了使国人了解德国的音乐发展状况，专门写了《德国人之音乐生活》一书，此外，还

写音乐科学方面的书，如《声音心理学》、《音学》等书。总起来看，他的写作涉及面非常宽广。

本世纪三十年代初，我国还没有独立的音乐教育机构，北京大学的音乐传习所，建立于1922年底。1920年春，专学音乐的萧友梅刚从德国莱比锡大学以《中国古代乐器论》一文获哲学博士学位归来，大约是这年的秋季，他和杨仲子创立北京女子高等师范学院的音乐体育专修科。初具规模的独立音乐学院，到1927年下半年才出现了国立音乐院（1929年秋改名为国立音乐专科学校）。当时虽创立了音乐专门学校，但音乐出版方面则直到二十年代中后期，丰子恺才根据日本音乐著作，编写了《音乐的常识》、《音乐入门》、《孩子们的音乐》等书。

王光祈在这个时期，正当我国结束了几千年的封建主义统治之后，封建主义文化早已衰落，亟待从国外吸收资本主义社会积累了以欧洲文艺复兴时期以来的新的文化思想，以发展我国文化，进入新的时代。他特别在音乐领域，这个比其他文化领域更为落后的方面，写出了不同门类的音乐著作，对于喜爱音乐的青年正是雪里送炭。不仅扩大了大家的视野，而且引起了大家进一步思考，如何发展我们民族自己的音乐艺术，成为世界音乐文化中独具特色的一个部分，能够鼓舞我国民族精神，继续建成一个闪耀着光辉的东方民族，耸立于世界民族之林。尽管这些著作在某些方面还存在着不足之处，未能充分满足大家饥渴的要求，但大家能及时得到这些著作的教益，对发展我国的新音乐文化仍然是一大贡献。

除了上面这些著作之外，我们还必看到光祈先生写这些著作和一般人不同，是在一种伟大精神的鼓舞下，才能在生活极其困难的情况下，完成靠稿费支持他在国外生活，克服了最大的疲劳，争分夺秒地完成这些著作的。

关于我国音乐文化研究，他也在原始资料、参考书极少的情

况下，写了几部极有价值的著作。最重要的是《中国音乐史》。根据作者自己在自序中说，他之毅然从事音乐史研究，主要因为我国传统音乐文化，除律吕外，很难与西洋音乐相比，而最能促成“国乐”产生者，殆莫过于整理音乐史。这是第一。第二，要提高民族自觉，培养人的民族精神，必须通过民族感情的文学艺术，或情智各半的哲学思想的引导，他认为，音乐史也是先民文化遗产的一个部分。而过去我国历代音乐史志，多半大谈律吕，介绍各种乐章的歌词，而对于音乐曲谱、乐器图片，概不收入，使读者根本不能了解音乐实际。总而言之，没有找到写音乐史的方法。更不要要求对当时的政治经济发展状况，哲学美学思潮，社会上存在的宗教、风俗情况有所论述了。他的目的是为了提供一个范例，帮助后来的人写出更为完美的音乐史。

应该承认，他对于写音乐史的观点，是符合于他那个时代的，特别是我们许多从中小学开始接受音乐观念的人，对于各兄弟民族、各地方、各种民间音乐都有所了解的人，是有很大的参考价值的。但情况很快就发生了变化，自新中国建国以后，五十几个兄弟民族、全国二十几个省、市、区不同方言地方的民间音乐（包括戏曲、曲艺、乐队音乐在内）向我们打开了大门，还有文物考古部分，也向我们打开了大门，许多前所未闻的音乐文物的出土，使我们对我国古代音乐文化得到大量新的知识，把我国音乐史提前到公元前六千年开始。再加上，大家对我国古代音乐典籍进行了探索，也获得新的有价值的理解，这些对于我们如何认识我国音乐文化的发展进程，都具有不同的意义。音乐史的写作方法，今天也有了新的认识，不过王光祈在60多年前写出的《中国音乐史》依然有它的历史价值，首先，对我国古代律吕、调式的发展进化进行了科学的实事求是的分析研究，指出其得失，将我国乐律调式发展过程讲述那么清楚，使读者对古代律吕、调式获得系统而科学的知识，不能不说是他的《音乐史》的一大贡献。

除此之外，《音乐史》还对各时代、各种乐器的专用谱作了简要的介绍，讲到琴谱时，除详细介绍了右手左手指法外，还介绍了乐曲《平沙落雁》，并且将其译成五线谱相对照，颇为周到。对节拍板眼的记谱符号介绍得颇详细，为了说明其应用，也从《集成曲谱》中选出《琵琶记》中《吃糠》一段译成五线谱与工尺谱相对照，使读者了解很清楚。

关于乐器和乐队两章，大家读了以后，均感到不能满足，因为作者的经济条件非常困难，只能采用国外的材料加以复制，或者仅仅根据有限的典籍加以说明，既看不到时代的发展变化，也看不到宫廷与民间的区别，令人感到不足。

关于歌剧的这一章，大家都很关心，因为这是中国音乐艺术中，与人民生活联系最大、思想性最强的一部分，1900 年以来没有人发表过这方面的论著，对于从远古发展而来的戏曲形成的历史过程，从他的论述中，看到精简的叙述，虽然不可能看到当时留下来的乐谱，作者也为我们作了想象中的勾画，使读者了解戏曲发展的线索，是难得的。可能由于篇幅的限制，与音乐有关的一些问题，未得到较多的论述。和作者 1934 年所写的博士论文《论中国古典歌剧》比较起来，显然，后者是专论昆曲的著作，且篇幅较大，与音乐有关各方面都作了充分的介绍和分析。作者称昆曲的音乐为“声韵音乐”，因而对于语言声韵特点与音乐的关系作了较细致的说明和概括。至于戏曲的发展和变化，特别是昆曲前后的特点，也都作了勾画。其余举凡与音乐有关的剧本、题材、唱词、音乐、律调、乐队、舞台、演员等方面都有所论述。最重要的是作者在这篇论著中提出了中国音乐美学问题，并且举出了一些具体例证，说明这些美学原则如何体现在具体作品中。其实，作者的一些音乐美学观，并未全部集中在音乐美学一章中，在这一章里，作者主要阐明了孔子的美学观点，美不能离开善，作者并且带有一定主观成分来解释善，认为善的乐曲一定能使人平静，

而不是刺激人们的神经，所以繁音促节的音乐遭到排斥，因为这样的音乐不能使人心绪平静。所以后来的人就是抱着这观点去创造祭祀歌曲，一般歌曲和器乐曲的。这里的器乐曲，作者特别指出是七弦琴音乐（在谈到标题音乐特性时，他还提到琵琶曲、琴曲、笛曲都能够表达一定的形象内容）。孔子所讲的德有使人心绪平静的内涵，主要还在于净化（提高）的思想感情，伦理道德观念。

虽然作者对于音乐美学存在某些观念上的偏颇，但他已经超越了他的前人，把我国戏曲艺术提高到美学范畴来加以探讨，并且肯定了戏曲艺术具有多方面的美学价值和哲学价值。根据作者的观点，我国从古代孔子时代开始将歌舞艺术作为伦理道德的形象表现，一直发展到昆曲时代，也许还包括后来的京戏时代，仍然是处于他所划分的第二阶段。他认为从世界音乐艺术发展情况来观察，大致可以分为三个阶段：一、音乐作为符咒、魔力阶段；二、音乐作为伦理道德的表现，作为教化手段阶段；三、音乐作为美感享受阶段。

1920年王光祈到德国后不久，即接触到欧洲创立不久的比较音乐学，他很快就接受了这个学说，并且开始运用这个学说进行东西方乐律方面的研究和东方几个大民族的乐律比较研究，写出了《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》等比较音乐学著作。

比较音乐学创建于1900年前后，早期主要研究欧洲以外地区的音乐文化，着重于律制调式方面的比较研究。王光祈到德国以后，读到了英国、德国这方面的著作，感到极大的兴趣，很快就运用了他们的音分计算方法，对东西方各国的音律调式开始进行研究，后来他在这方面写了《东西乐制之研究》（1924）、《东方民族之音乐》（1925）两种著作。在他对于东西方各国的音律调式进行了深入研究之后，初步已经形成了世界各国音乐分为三大系统的思想，所以他这两部书就是按照这个观点写成的。不过前者尚

未明确提出世界各国音乐构成三大乐系的学说，后者则明确提出来了。

很明显，他对于比较音乐学这个新兴起的学说之产生极大的兴趣，并且马上投入研究，运用他们的方法，写成自己的著作，不是偶然的，而是有其思想基础的。在《东西乐制之研究》一书的自序中有这样几句话："故今日中国虽万事落他人之后，而乐理（音律、调式理论）一项，犹可列诸世界作者之林，而无愧色。"最后更鲜明的说出："然中国人之血管中，固尚有先民以音乐为性命之遗痕也，吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前……"。不难看出，他的比较音乐学，已经有了颇为明确的定论。中国的音乐科学理论，律学和调式方面的理论是高人一筹，不过还没经过实地调查科学的分析，主观的论断是不能令人信服的。经过这两部书的充分的、具体的、科学的论析，所得到的结论是任何人都无法推翻的，所以经过他的比较音乐学的论述，朱载堉的十二平均律的世界学术地位，被科学地肯定了。中国律学自古以来的发展，一直是沿着一条科学的道路，不断自我完善地发展着，直到科学地创造性的达到朱载堉的十二平均律的出现，达到了中国律学发展的最高峰，并且站世界律学的第一线。

事情非常清楚，虽然朱载堉的十二平均律被科学地肯定了，但过去甚至到今天，它并未被明清两代皇室以及后来的政府推广到人民音乐生活中来，无论是戏曲、曲艺、民歌的演出，广大听众所听到的仍是十二不平均律音乐。因此据王光祈研究这种十二平均律中的五度音程并不是完全协和的比十二不平均律的协和五度在数学计算上约低 0.00977，当然一般听众是不会感觉到的，因为差距不大。但从声学上来看协和不协和音程事实是存在的。所以王光祈在《东西乐制之研究》一书中谈到十二平均律虽由朱载堉创立，但并未公布，未向社会上推广，仅保存在明代宫廷档案

中，最后说了这么一句话，“塞翁失马，宁非福。”尽管这样，十二平均律创立的光辉和世界意义是不会因此降低，何况朱载堉在十六世纪进行的实际制作过程中，同时还找到了异径管的数理规律，制定了比例公式“而西方至今（1931年）尚未获得十二平均律律管的科学制作方法，只凭乐器制作工人的经验习惯而制作”（见王光祈《中国音乐史》第3章95页）更显得我国在音律科学上对世界人民作出的贡献多么辉煌！

从前面所涉及的这些方面，已经可以看出王光祈作为我国现代音乐学的先驱和奠基人，在我国现代音乐学领域，开拓了多么广阔的天地。然而，他在去德国之前，不过是一个怀着空想社会主义幻想的社会活动家，几家进步的和倾向较好的报刊编辑和记者，曾以优异成绩（第二名）毕业于北京中国大学法律科，既未受过音乐教育，也没有业余爱好音乐的经历。1920年到德国之后开始学习德文，同时继续学习政治经济理论，1923年才开始学习小提琴和音乐理论，到1927年才进入柏林音乐学院学习，而日常写作又那么紧张，他是怎样才达到这样超乎常人的音乐学家的呢？这难道不是奇迹么？

我认为第一，他有一颗热爱祖国、热爱人民的赤子之心。他追求建立“少年中国”的理想，直到1931年夏仍甚坚定，认为“少年中国”运动仍应继续（据周太玄记忆）。更重要的表现是他对‘国乐’的追求，在《中国音乐史》自叙中说：“吾人对于国乐产生之道势不能不特别努力，而最能促成‘国乐’产生者，殆莫过于整理中国音乐史。”而他能够在条件极困难的情况下，坚持写出了《中国音乐史》，表明他积极促成我国国乐的早日诞生，因为他认为“凡有国乐的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使它奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使它复生转来。”（见《欧洲音乐进化论》），这当然是和他的爱国主义精神紧密相联的。

第二，以分秒必争的严肃态度，努力完成国内几个报刊所需要的通讯和专题论文，然后紧张地从事自己所计划的各种音乐理论写作。他从 1924 年开始写音乐论著至 1936 年共完成 17 种，在同时期内所写的音乐论文共 17 篇。这时期内，他还翻译撰写了不少关于欧洲各国政治、经济、军事、文艺等方面的论著，据朱岱弘同志统计共有 20 种之多，至于其他方面的论著，发表于《少年中国》、《新青年》、《每周评论》、《旅欧周刊》的等刊物上的论著约有 60 多种（材料来源同前），这个统计是十分惊人的。显然，如果他不是分秒必争地从事译著，决不可能完成这么多的论著。

总之，这位我国现代音乐学卓越的开拓者和奠基人的刻苦工作学习精神是十分令人感动的，伟大的爱国主义精神是十分令人钦敬的！我们应该学习他的这种精神和态度，在音乐学领域继续艰苦工作，为我国开创有中国的特色的社会主义音乐理论事业作贡献，以发扬王光祈先生的创业精神，作为对他的纪念。

（本文作者为中国音乐家协会名誉主席）

王光祈的中西音乐文化观

冯光钰

在纪念王光祈先生诞辰100周年之际，对这位中国现代音乐先驱者所走过的道路进行再认识，探讨他的学术成就，对我们努力建设具有中国特色的音乐文化，是大有裨益的。

王光祈先生二十年代初旅居德国，当他决心由记者职业改学音乐专业时，已年届而立之年。从步入乐苑直至1936年患脑溢血而不幸病逝波恩的14年间，他以惊人的毅力和严谨的治学精神，致力于音乐学研究，撰写了近20种专著、百余篇论文。在这些著述中，中西音乐占有重要地位。无论是对西洋音乐的专题研究（注1），还是对中国音乐的专题研究（注2），无不涉及到中西两种不同类型的音乐文化之间的对比研究，对其进行综合考察；而《东西乐制之研究》（1924）、《东方民族之音乐》（1925）两部著作，则是王光祈先生采用比较音乐学的科学方法，专门研究东西方各民族传统音乐的代表性成果。

贯穿在王光祈的音乐观念中，始终是以中西音乐文化的比较为轴心。他力求全面把握中国传统音乐文化，又深入了解西方音乐，通过对两者的比较研究，思考并寻找中西音乐文化的最佳交汇点。

王光祈的中西音乐文化观，是通过中西音乐的比较研究逐步形成的。王光祈的比较音乐研究含有异同性鉴别、功能性评价、创

造性运用三个内容。本文着重从这几方面谈王光祈中西音乐文化观的新见解，而对其存在的局限性，拟另文探讨。

异同性鉴别

王光祈先生对中西两种音乐文化之间的殊异与类同，进行了广泛的比较鉴别。在他的许多著述中，有意识地采用平行研究方式，对中国与西方没有任何联系的音乐现象进行比较，分析两者的“异中之同”与“同中之异”。如果把他撰写的篇目并列起来，便不难看出这种平行研究的脉络，如《中国诗词曲之轻重律》与《西洋音乐与诗歌》；《论中国古典歌剧》与《西洋音乐与戏剧》；《中国音乐史》与《西洋音乐史纲要》；《中国音律之进化》与《欧洲音乐进化论》；《中国乐制发微》与《中西乐制之研究》，等等。

通过这些较详尽的比较研究，王光祈认为中西音乐之间存在的“同”和“异”都是十分明显的。关于中西音乐的类同之处，他指出：“什么是我们中国的‘国情’？我们中国音乐文化几与希腊古代音乐文化相同；而近代西洋音乐文化，又是从古代希腊变化演进出来的；所以中西音乐的差异，远不如亚（亚剌伯）（注 3）西（西洋）音乐相殊之大。”（注 4）这个观点，在《东西乐制之研究》一书中有所论述。王光祈把世界音乐分为三大乐系：“一曰中国乐系，二曰希腊乐系，三曰波斯亚剌伯乐系。”这里所说的希腊乐系主要是指欧洲等国。他通过东西方各国乐制的具体比较鉴别，认为亚洲的朝鲜、越南、日本、印尼等国的音乐多受中国音乐文化的影响，均划归中国乐系；欧洲的七声音乐源于希腊，故统称为希腊乐系；而中亚的伊朗及阿拉伯各国音阶中由于存在着中立三度和中立六度，统称为伊朗阿拉伯乐系。与伊朗阿拉伯乐系相比较，中国乐系和希腊乐系则“相殊不大”。当然，这只是乐制而言。在其他方面，中西音乐之间的殊异不是相当显著的。

王光祈从中国与西方的社会历史、思维方式、价值观念、生活习惯诸方面的差异出发，对中西音乐的不同特点进行了探究。他在《德国人之音乐生活》一文中提出中西音乐的三个殊异之处："第一，西洋性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵之感；东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵，吾人每听中国音乐，则多高山流水之思，换言之，前者所代表城市文化，后者代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图画、诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中虽不如图画诗歌之直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之辄思猛士，固不独军乐一种为戏也。反之，中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔蔼详和，令人闻之，生息戈之意，换言之，前者所以代表战争文化，后者所以代表和平文化也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直到德国音乐始祖巴赫其名著犹多关于教堂音乐之作。反之吾中华民族生息于孔孟学说之下，养成一种'哲学民族'……中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经亦以民间流传妖艳小曲杂入其中，甚矣'哲学民族'之不足与宗教思想也。"

从这一大段引文及王光祈的其他著述可以看出，他是从大的文化背景和文化结构入手，来鉴别和揭示中西音乐文化各自的传统及特点，进而找出中西音乐发展的规律性的东西，以利于各种音乐文化类型之间进一步的发展交流，取长补短，建立各民族独具特色的音乐文化。

功能性评价

在王光祈通过比较研究逐渐形成的中西音乐文化观中，对音乐的功能性评价，占有突出的地位。

王光祈对中西音乐进行一番比较研究后，认为，音乐是人类社会生活的反映，并反过来影响人类社会生活。为此，他十分重视音乐艺术的社会功能。他抱着音乐能起到“引起民族自觉之心”和“用乐化民”的作用，可以实现他组织“少年中国学会”而未能达到“拯救中国”的目的，立志改从音乐为职业。他满怀信心地说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业。”(注5) 基于这样的出发点，王光祈始终把自己从事的音乐事业与如何发挥音乐艺术的功能紧紧联系在一起。

王光祈先生认为，每个国家的音乐艺术各有自己的特点，反映着不同民族的生活。他指出：“音乐这东西，不如其他洋货，可以随便取用。”“因为，音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”(注6) 二三十年代的中国，民族矛盾、阶级矛盾十分尖锐复杂。处于这样的历史环境中，王光祈先生积极投身于五四运动，树立了救国救民的志向，创建“少年中国学会”及“工读互助团”。但他的这些努力并未能找到改造中国的出路，经历了这样的痛苦之后，便把实现建立“少年中国”的政治理想寄托在音乐上。他说：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将偏究各国之音乐，考其嬗变，审其异同；吾国先民之素养，视各国为深，吾尤将发湮扶微，张皇幽渺，使吾国音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。”(注7) 王光祈对中西音乐文化的“嬗变”及“异同”进行认真的比较研究后，认为中国及巴比伦、埃及等古老国家和民族，之所以历经数千年而不衰，在于这些国家和民族均有重视音乐的优良传统。这些表达了他爱国的一片赤子之心。

出于这种历史使命感，王光祈在强调音乐的教育作用时，虽

然有时失之偏颇，对音乐的作用有所夸大，但他的良苦用心是可以理解的。他曾指出："音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。"（注 8）可以看出，他大力提倡"引导民众思想向上"的音乐，而不赞成把音乐当成是"悦耳娱心"的消遣之物，应该把那些导致"堕落社会心理"的靡靡之音排斥在我们的民族音乐之外。对一个远离祖国而时刻关注民族兴衰的音乐家来说，王光祈先生这些语惊四座之事，在当时是振聋发聩的呐喊。他不惜极端地把音乐的功能提高到可以决定民族命运的程度："凡有了'国乐'的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭这个国乐把它兴奋起来；国家虽亡，我们亦可以凭这个国乐使它复生过来。"（注 9）音乐艺术实际上无法承担如此重大的使命，但在中华民族处于危亡之秋，要求一个长期侨居海外的音乐家面面俱到地论述音乐的功能，似也过于苛求。

总之，王光祈先生对音乐的功能性的评价，是基于他对音乐源于生活，反过来又能动地影响生活的见解。这种观点一直贯穿在他发展中国民族音乐事业的一系列构想中。

创造性运用

王光祈先生致力于中西音乐文化比较研究的目的，是为了给民族和国家提供发展音乐的横向借鉴，而不是为比较而比较。从世界各民族音乐文化发展的情况可以看出这样的普遍规律：音乐文化愈原始，交流的范围就愈小；音乐文化愈发达，交流的范围就愈大。同时，大凡没有深厚的民族音乐文化传统，也就不可能充分吸收外来的先进音乐文化。中国是一个有悠久音乐文化传统的泱泱大国，几千年来的音乐文化历史表明，凡进行中外音乐文化交流和传播，必能加快音乐文化的发展速度，可以避免如马克

思与恩格斯所说的“每一种发明在每地方都必须重新开始”的情况。王光祈先生也认为：“初不必样样自己创造，因为音乐主要之点全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”（注 10）他经过广泛的比较研究，从中西音乐文化的发展道路中悟出必须建立“可以代表‘中华民族性’的国乐”的道理，进而得出“采取西洋科学方法，整理本国固有文化”（注 11）的认识。

他在所有著述中从不同角度阐述这样的看法：中国音乐的发展，既不能固守本位，拒绝一切外来音乐文化，也不能照搬西方全盘西化，而是走音乐文化交流，中西音乐融合之路。这是他深谙中西音乐历史，创造性运用比较研究的成果。

王光祈先生主张在中西音乐文化交流中要以我为主，博采众长。他说：“吾人既相信‘音乐作品’，与其他文学一样，须建筑于‘民族性’之上，不能以西代庖。”（注 12）他还指出：“今日吾国万事皆欧化，而独对于西洋音乐，却始终是不敢承教。”（注 13）中国音乐发展史表明，“以西代庖”或“欧化”之路，都是走不通的。王光祈先生在这里主要是就音乐而言，其实，其他领域也是不能“欧化”的，中国近现代史上不是有许多这样的教训值得记取吗？

一个民族的音乐文化要发展，固然离不开向外部世界学习，但这样学习交流应当是双向的相互借鉴，相互吸收，将别的民族与国家的音乐精华熔铸于自身之中，而不应被他取而代之，尤其不能以西代中。王光祈先生针对当时音乐领域出现的“欧化”倾向，一针见血地指出：“盖国内虽有富于音乐天才之人，虽有曾受西乐教育之士；但是若无本国音乐材料（乐理及作品等等）以作彼此观摩探讨之用，则至多能造出一位‘西洋音乐家’而已。对于‘国乐’前途仍无何等帮助，而现在西洋之大音乐家，固已成千累万，又何须添此一位黄面黑头发之‘西洋音乐家’。”（注 14）王光祈先生这番言论是在 1931 年有感于当时的情况而发的。几十年

来，人们对中西音乐文化关系问题有过多次研讨，但现在类似王光祈先生提出的问题依然存在，甚至有过之而无不及。

不独有偶，最近，作曲家杜鸣心先生颇有感慨地说："中国作曲家写的东西要有自己民族的特点。对外开放，引进了人家的技术、手法，作为文化交流是正常的。但片面看待'洋人承认'不足取。如果我们中哪个人的创作没有民族特色，就意味着多了一个写西方音乐的人，少了一个作曲家。"（注 15）这说明 60 年后的今天，音乐领域中的这个问题还仍然存在着。

王光祈先生穷一生之精力投身建立"'中国民族性'的国乐"，是他从比较研究中逐渐萌生的音乐理想。他在《西洋音乐史纲要》和《翻译琴谱之研究》中提出了这样一个命题："音乐为一民族、一时代思想之表现"。"音乐作品是含有'民族性'的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造。"他把"中华民族特性"概括为"谐和态度"，认为"音乐要素是'和谐'"，并且进而指出这"是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的。"（注 16）他在解释什么是"谐和"时写道："大凡习过音乐的人，都知道谐和 Harmonie 这个字的重要。音乐之所以能使人心旷神怡，就是因为其中音节谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他互相谐和起来。这种谐和作用，是音乐中的最大魔力。"（注 17）王光祈的音乐谐和观及创立中华民族性音乐的理想，一方面直接承袭了中国传统的"礼乐"思想，同时，也是他建立"少年中国"的政治抱负希冀在音乐领域得以实现的继续。

一个国家与民族的音乐，要绵绵不断的延续下去，既要适应时代潮流的需要，具有吸收与融合外来音乐的气魄，更要坚持自己音乐文化传统更迅速地发展。为此，王光祈先生在比较研究中通过总结东西民族音乐文化的历史经验，提出要创立具有"民族性"的"伟大国乐"的主张。怎样才能实现这一伟业呢？他认为：

“这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西是我们‘民族之声’。”（注 18）在此基础上，他进一步提出了创造“伟大国乐”的三个具体步骤：“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理来，究竟中华民族的音乐特色在那里？”（注 19）。

为达此目的，需要做出极大的努力。王光祈先生当时由于远离祖国侨居异邦，当然难以直接参与创立“伟大国乐”的实践活动。但他竭尽全力，对中西音乐文化，特别是中国传统音乐“悉心研究”，为“从中抽出一条定理来”，费尽了“九牛二虎之力”（注 20），历经 14 年之艰苦奋斗，终于提出了他梦寐以求的发展中国民族音乐的构想。他曾在距今 70 年前的 1923 年，便在德国远隔重洋，遥望东方，向着祖国高声呼唤：“我国的国乐大业完成了，然后才有资格参加世界音乐之林，与世界音乐成为一个对立形势。那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐。”

这是何等的气慨呵！今天，我们可以告慰于九泉之下的王光祈先生的是，他当年的畅想已逐渐变成现实；他从比较研究中产生的创造性预见，经过几代音乐家的不懈努力，创造“与世界音乐成为一个对立形势”的“伟大国乐”之大业，已取得了很大的成绩。现在，我们正处于“东西两大潮流”的最佳交汇点上，进一步探索建设和发展中国民族音乐的道路！

〔注〕

（1）对西方音乐研究的主要著作有：《欧洲音乐进化论》（1923）、《西洋音乐与诗歌》（1924）、《西洋音乐与戏剧》（1924）、《德国国民学校与唱歌》（1924）、《西洋乐器提要》（1928）、《西洋名曲解说》（1935）、《西洋音乐史纲要》（1937）。

（2）对中国音乐研究的主要著作有：《翻译琴谱之研究》（1929）、《中国

诗词之轻重律》(1930)、《中国音乐史》(1931)、《论中国古典歌剧》(1934)。

(3)“亚剌伯”现译为“阿拉伯”。

(4)《评卿云歌》。

(5)《东西乐制之研究》自序。

(6)《欧洲音乐进化论》。

(7)魏嗣銮《我所能记忆光祈之生平》,成都《追悼王光祈先生专刊》1936年4月。

(8)(9)(10)(11)《欧洲音乐进化论》。

(12)(13)《音学》序。

(14)《中国音乐史》自序。

(15)《把握基本原则不动摇》,《中国音乐信息》报1992年4月30日。

(16)《东西乐制之研究》自序。

(17)《欧洲音乐进化论》自序。

(18)(19)《欧洲音乐进化论》。

(20)《西洋音乐史纲要·提纲挈领》。

(21)《欧洲音乐进化论·著书人最后的目的》。

(本文作者为中国音乐家协会书记处常务书记)

音乐学在新学潮流中的颠簸
——王光祈先生诞辰百周年随想录

黄翔鹏

我想，不会有人否定王光祈先生的历史功绩；但却难免有人怀疑：今天的纪念活动，对于当代的音乐学之发展，究竟还有没有甚么现实意义？

昨天会上，吕骥同志说了“功在万世”的话，这话真不真？听说上次会上廖辅叔先生说到我们不该忘记王光祈，竟至激动到哭泣流泪。是不是这只是老人们怀旧的特别感情？换句话说，青年音乐学家该不该纪念王光祈呢？！

我算个后辈学子们中间的年长者，也冒充得老年行列中的一个年轻人，也许能沟通某些不同角度的想法，前来议论议论这个问题。

如果王光祈在当时只算得介绍新学——比较音乐学的一个“翻译家”，而不是创造性地提出了中国音乐文化及其理论工作的根本建设问题，那么我们就不必总是回头看他了。如果王光祈当时提出的理论建设目标，已被前代人发挥到淋漓尽致的程度，实已毋庸我们再作甚么努力，那么我们也不必要太过份强调地再来研究他所留下的历史经验了。如果王光祈治学的方法，至今也已陈旧不堪、落后到水平低下、不可再用的程度，我们也不必要返顾他的所作所为，看看还有甚么应予效法的了。

恐怕不应该作出如上几个”如果”那样的估计。为此，愿与

与会者同就下列几个大小不等的问题作些考虑：

一、音乐文化和音乐学的中西关系，古今关系问题

我们为甚么要来纪念王光祈先生的百周年诞辰？

只是为了向一位已经故世的知名学者表达敬意，替他做一次生日吗？

不是的，是因为我们不能不纪念他。除了他是一位伟大的爱国者，因此我们爱他、敬他以外；还有学术上的原因、中国音乐事业的原因，使我们不能不纪念他！恐怕还可以说：他这一百年，恰恰正是西学与中学，新学与旧学间种种相关问题引起了多种不同认识和不同倾向性的矛盾斗争，并有几代人在彷徨、尝试、思考中从事着中国文化的探索与研究的一个世纪，而王光祈先生也正是为此而在音乐学领域中立下了第一块丰碑的人物。也还可以说：如果我们至今仍然困惑于中西关系或新、老传统关系的话，那就更有必要不只是为了纪念过去，而更是为了探问将来，应该重新审察近百年来的有关文化历史经验。

近代史上，严复译述《天演论》是在王光祈四、五岁时开始发表的。新思潮的冲激波在“五四”运动中到达高潮时，他已是革命青年中的中坚人物了。

王光祈一生的作为无疑都是五四新文化运动的业绩；这又和我们今天讲改革开放，讲文化工作、学术工作现代化建设有甚么直接干预呢？王光祈的那个时代不是早已过去了吗？他对古代文化的态度是有点传统包袱过重了吧？好象还有点儒家的味道。他的那一点“西学”不也早就落后了吗？

一句话，我们能把这类“潜台词”在这个庄严的纪念会上抖弄出来吗？

确有一种观点，是把“五四文化革命”归之于“东、西方文

化”（或者直接说是“中学与西学”）的“撞击”的。照这种看法，五四那个时候算第一次“撞击”，这些年讲改革开放就是又一次重大的“撞击”了。说明白了就是：西方文化“革”了中国文化的“命”。“丑陋”的中国人，“丑陋”的中国历史，“丑陋”的中国文化！自该受到“碰撞”。一说“新”东西、“洋”东西，当然绝对地好；如果讲“传统”，自然该淘汰。

客观地讲，“五四”当初的“疑古”、“批判一切”，倒应该看做某种革命精神的反映。其中的偏颇之处也可根据当时的历史环境，予以理解；这是不能和“资产阶级文化派”或“四人帮”作风如一例之的。早在顾颉刚《古史辩》以前，康有为作《新学伪经考》就是为了动摇那牢不可破的“经学”，进行舆论准备的。鲁迅说：你要在黑屋子里开一扇天窗透一透亮，得不到准许；那就嚷嚷要拆房子！这时多半就会默许你开天窗了。他在回答“青年必读书”的问题时，还曾一出于讽刺表格式的简单化提问、二出于某种偏激，说了少读、不读中国书，多读外国书的话。这是他的真意么？鲁迅论中国人的国民性，也多鞭挞“丑陋”之外，这是他唯恐自己眼睛不蓝、鼻子不高么？对中国人也好，对中国文化也好，因其爱之深，所以责之切！鲁迅正是一个充满民族精神的、牢牢植根在中国大地上的文化革命巨人。

顾先生的《古史辩》也是五四文化革命中立有功绩的著作，其中虽然也有“大禹是一条虫”之类的偏颇；我们看先生一生为古史所作整理工作，只以中华版的二十四史校点本为例，这可是社会主义中国为清理文化基地所立的、万世不没的丰碑啊！

讲到王光祈先生，论西学，大家都承认他是个杰出的先行者；论中学，他是萌念于爱国主义、立足于本民族音乐文化的整理者。好象在五四时期的诸位风云人物中，算个难得的、既不保守，也未发过如前那些偏颇之论的人。也许正是如此，也许还因为他也说过“吾中华民族之精神、系筑于礼乐”这样的话，因此易于划

入四平八稳“中正和平”的儒家门墙了吧。

虽然似乎至今未见公开这样评论的话，这却是颇有私下议论的，所以我还是想替王光祈先生大声疾呼，为之呼冤。读先生的书是见其为人的。他是一位有血有肉的“少年中国”汉子，不是暮气沉沉的老年中国儒家门徒。他这个热情磅礴的爱国者，是个“麻、辣、烫”的四川志士。怎能无睹于他的思想实际而只凭片言只语就作这种定案呢?!

我认为，王光祈先生在他那个时代中难能可贵地正确处理了古今关系和中西关系问题。这是非常值得予以总结的历史经验。可以说，从王光祈以来，我们的音乐学至今仍在新学潮流中颠簸着。古与今，中与西，这两层关系的处理至今仍是我们面临的疑难课题，抚今追昔，先生的作为对于我们为后人者，该是有重大意义的。

王光祈知道：新的文化建设需要传统的基地。

王光祈知道：整理传统遗产，创造新的国乐，需要西学的帮助。

在五四时期的文化人中，他是少有的、未以静止或割裂眼光看待“古今关系”；未以形而上学标准衡量“中西关系”的杰出人物。

在这一点上，至今仍有一些学者，困惑其间，未免常有偏颇。

二、王光祈“不过是个进化论者”吗?

有些论者把思想史当作幼稚园、小学、中学……那样按级划分历史阶段看待。好象承认了进化论在一定历史时期中的进步作用，就已是肯定王光祈的历史地位了。姑不论真正的进化论者是有着五光十色不同论调的；就讲王光祈，他真是个进化论者吗?只因王光祈讲了“乐器的进化”、“乐谱的进化”……，就判定他是

进化论者吗？

进化论那些道理当中，原就易于容纳形而上学，诸如：新的一定胜过旧的、胜者一定优于败者、能适应于新学课堂的一定高于经验传授的……等等。我怕判定王光祈为"进化论者"的论者，反倒正是这种"进化论"的信徒，而以这种眼光来断言王光祈"落后于时代"的吧！

讲进化，未必就是"进化论"；王光祈的国乐理想并不是甚么"物竞天择、适者生存"的道路。

当时存在着：现代的、绝对地好，古代的、绝对地坏；西方的、绝对地好，中国的，绝对地坏；甚至赤裸裸地主张以西代中等等这类倾向。这倒真是"择优而从"的一种省事的、简便的"进化妙法"。但在王光祈的国乐理想中，却没有这么便宜的办法。他只有一条极为艰苦的建设之路，学习了别人的方法，要用来整理自己的遗产，要用来创造自己的新国乐；决不肯当个黄皮肤的洋乐家便完事。

庸俗进化论，就更是人类文化遗产的大敌了。这种论者，有意无意地要把生物学中的进化论直接搬到文化问题、社会问题上来，而绝无可能正确理解诸如希腊神话那样的文化遗产问题。其要害　四字一言以蔽之："皮相新、旧"吧！

王光祈当然和这种思想没有共同点，并且要被列入"旧"壁垒了。

我们不妨进一步由此讨论一下——方法论的新、旧问题。

三、音乐民族学和音乐型态学问题

方法论自然是有新、旧的，而且可以论新、旧的。问题在于我们怎样鉴别它的新、旧，何以论之，并且怎样对待它们？

现在的问题是：王光祈那个时候还在"比较音乐学"阶段，其

研究目光所及，大体上就在现时所说的“音乐型态学”范围之中；那时还未出现“音乐民族学”这一名目，岂不是早已落后的老黄历了？

讲新、旧，“譬如积薪，后来居上”是不错的。但总要有先行者打了底，后来者才可以居得了那个“上”；也就是说：站在前人的肩上才能更高吧！这是因为，讲学术成就必然要有个积累过程，不到那个阶段就开不了花，结不了果。多少代人的努力，老老实实，一步一个脚印，单凭聪明是跳不过去的。人家扩展视野，发展到“音乐民族学”阶段以前，是经过型态学、或者叫做音乐分析学方面的“比较”研究，打了稳固基础的。你作过吗？人家现在还搞不搞“音乐分析学”“音乐型态学”研究？并且怎样从事这方面的研究？包含许多已享盛名的音乐民族学名家在内，是否仍在进行这种研究？你调查过吗？

如果有人限制你，不许进行“民族学”或称“文化人类学”的研究，只许困在“型态”范围中进行“比较”研究，我就举起双手赞成你起来造反了。现在却是侈谈方法论者，嫌弃“比较”，想要抛掉这个“落后”方法。

讲方法论问题，自然应当尽力扩大一切“硬件”的、“软件”的科学手段，应当根据目的与可能来选择可用的方法。有些同志误认为方法论的新、旧也是适用“淘汰制”的，那就把方法看死了。难道我们有了钢笔，就应废弃毛笔，有了优于钢笔的电子计算机写作，就应废弃手书吗？死讲方法论的先进或落后其实是无异于自缚手脚、划地为牢而已。何况这里所指的“新”、“旧”方法论，其实并非同层次、同角度之物，不能全与钢笔、毛笔一例相比的呢？

新方法固然好，但我们总该比“五四”时期的革新派成熟一些了吧！那时候的人，初涉新学，容易绝对化，不知道方法虽有新、旧，却不该以庸俗进化论的眼光把那新、旧强调到了不适当

的地位。

第一、要学习人家的新东西，但不能采取赶时髦的态度。学术的进展不能象“时装表演”那样寄托其灵魂于流行样式、流行色中。一味骛新，反倒会永远跟在人家后面，步步跟不上的。要讲方法之用，是要以新为贵，但须知道其所以“日新又新”之故(对不起，这是我们传统中的一个极老的说法)，懂得“量体裁衣”，新、旧并用，而且要识得、要谨防新东西当中也是有假货的。

第二、比较音乐学发展到音乐民族学的出现，是一个极大的进步。我以为这是所有的马克思主义者都该衷心欢迎的一次飞跃。我以为：对于各国、各民族的传统音乐说来，前者研究了“其然”的问题，而后者却进一步研究了“其所以然”的问题；前者只及其“本体”，而后者却能扩展了眼界、瞩目于这种音乐所由出现的社会历史背景问题。这是一个极不该遭到忽视的重大飞跃！

我衷心祝祷：我们千万别干“买椟还珠”的傻事。千万不要把“扩展视野”变成了“转移视线”。研究人类文化以及民族生活习俗诸种相关问题，难道必须排斥音乐本身的、型态学比较研究吗？这是相互为用而且相得益彰的研究，哪里是甚么先进与落后之别呢？须知，学术工作是不能当作只认“商标”、只看“最新型号”那样的“商品”来对待的。

第三、“时装”过了时，除了毁弃，就只有“压箱底”了。学术与文化可就不是那样。君不见，中国“文起八代之衰”的“古文运动”，外国前追希腊、罗马的“文艺复兴”，都曾借重于“翻箱底”的事业？两种“箱底”，一种是只曾炫惑一“时”的废品；一种却可光耀万世而层出不穷。两者既然不可同日而语，在文化和科学问题上，哪里可以一如“市井之风”，而处以同样的“赶时髦”态度呢！

岂知某种一定历史时期中产生的方法论，它本身也会形成为一个变动、发展的范畴，未必总是“十年一贯制”、“百年一贯

制"那么死的。

比较音乐学的方法，"型态学"的方法已经过于陈旧了、该淘汰了吗？

请问：艾利斯当年是怎样测定匀孔笛的？我们今天又是怎样测定的？我们仍会那样带着形而上学的脑袋瓜，把它测定为"七平均律"吗？我们自己提出"音乐型态学"的研究，是七十年代末、八十年代初、鉴于最新的考古发现，用来分辨传统音乐的"型态学"历史信息；到近年来并且因之发展到"曲调考证"工作的。这难道只是一种一成不变的"比较"方法吗？美国的西格蒙德·莱瓦里教授等在六十年代中发表的《音乐型态学》著作，对于相当数量的音乐分析学术语作了真正称得上是"基础理论"的研究，更新了许多重要概念，这也是"陈旧、落后、过旧"的东西吗？恐怕有好些热衷于追求"时髦"的新方法爱好者们并不知道：德国的音乐学家们，有一个最新的动向，他们正在为运用高等数学进行音乐研究的"比较音乐学"从事着开创性的工作。敢说这是陈旧的、该淘汰了的吗？

做学问的人该明白：基础深厚与发展无穷的关系；中国人讲实学，是一种可化旧物为神奇的革新催化剂，比之想乘直升机上天的"没根"行径，仿佛是一步一脚印挺笨的样子；可又实在是未可限量啊！

我没有再多要说的了。只想补充一点：坦白说，我也是个对于发扬王光祈音乐学遗产的必要性估计不足的人。这些年来，我反复思考受益于杨荫浏先生之处，力图作一点体系化的工作。曾经到处提出"律、调、谱、器"的综合研究，系统研究问题。有的同志也曾将此说归功于我个人，因而使我自觉惶愧；但我也不过是觉悟到杨先生这一源头而已。这次会前，重读了王光祈先生的书，我才猛然一惊而醒——《中国音乐史》"律之进化"、"调之进化"、"乐谱之进化"、"乐器之进化"，这不是早就成体系地提出

了"比较音乐学"的方法了吗？

也许可以说，我们久已不自觉地在先辈指引之下，走过了一长段路程。

但如早就是"自觉"的呢？岂不省却了许多彷徨与摸索！

1993年1月4日

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员）

从王光祈论戏曲音乐谈到他的美学观

茅 原

先生在列举他认为是必须掌握的“与音乐史有关之各种学术”12种时，美学置于首位。认为缺乏美学修养，在学术上，就“不能贯一融通”（《王光祈文集》音乐卷309页，以下仅标明页数者，均引自该卷）。不但说明先生意识到合理的知识结构对于一个人的成功关系何等密切，而且深知美学在知识中占有极其重要的地位。

文学之真与音乐之真

“中国人作诗讲究平仄，西洋人作诗，则讲究音之轻重”(294页)。汉语普通话之四声即语音的声调。阳平、阴平为平声，上声、去声、入声为仄声。平仄之别就是粗略的声调之别。这正是汉音(属汉藏语系)与印欧语系在语音学上的区别。在任何语言中都有语调、声调、重音的差别，印欧语系以重音不错为使对方听懂的主要条件；汉语则以声调不错为使对方听懂的主要条件。汉语声调变化，语义也就随之变化。这与音乐的发展确实有关。

吟诗的语言声调本身包括了一种形式美，尽管还不是确切意义上的音乐形式美，但已具有旋律性，并对音乐创作有一定影响。先生说中国音乐系“单音音乐”，注重“线”之美，西洋音乐则特

别注重“体”即织体之美(294 页),这是需要专题研究的课题,但也与语言的声调特性有联系。“盖人类音乐进化在理系歌唱早于演奏”(445 页)。语言声调、语调影响音乐的发展,许多学者对此都曾作过研究。

“这种古典戏曲(按:光祈先生主要指昆曲)的特点是‘声韵音乐’即把音乐建立在唱词的声韵之上。……因为中国歌曲由于其单个字的声调就足以表现出一种旋律线的形式,所以作曲者只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了。”(531 页)

“至于昆曲以前之曲谱,现在一无所存。……惟据余推测,则当时元剧之音乐,似与近代西洋所谓‘吟诵’(Recitative)相近。换言之,即是非曼声清歌,亦非化装演说,乃是近于平常语言腔调,而又具有音乐上高低疾徐之美是也。故元剧之中,以大加衬字,善使俗语,多用底板(引者注:散板曲调只在一句唱腔终了时下一板,称为‘底板’)为特色,盖已打破宋词曼声清唱之习,虽曲中仍旧沿用唐宋曲牌名称,殆已有名无实矣。”(506 页)大加衬字,善用俗语,多用底板,又象说,又象唱,这正是我国说唱音乐的特点。

“其后,明代昆曲盛行,于是剧中音乐一变而为注重描写‘字音’。制谱者之最大责任即在应用何种工尺,殆能尽将曲中各字之平上去入阳阴,一一唱出。此种办法是否创自魏良辅,吾人已不得而知。但就魏氏所点《琵琶记》而言,业已具此作风。而明末沈宠绥氏所著《度曲须知》,于读‘字’一道,尤再三致意。因此之故,吾国近代各种音乐书籍,大都列有四声一章,连篇累牍,讨论不休。……

其结果,吾国歌剧之作者,实以文人为主人翁。音乐家则为文人之奴隶。文人既将曲子作好,乃令乐工填注工尺,而乐工则只能按照曲中字句,一一呆填,毫无发表自己意思之余地。”显然,先生不赞成“文学中心论”。

“许多有诗意标题的、从而能够表现‘标题音乐’特性的古老器乐作品（如琵琶曲、琴曲和笛曲）都向我们证明了中国音乐能够表达一定的形象内容。在戏曲方面，情况就有点不同了。人们想清楚地听出唱词，那自然只有牺牲音乐上对紧张情绪的描写，才会成为可能。”(548 页）这里说的就是古典戏曲音乐中，文学表现的真实性与音乐表现上的真实性的矛盾。音乐必然要求摆脱文学的束缚。如《风筝误》中《诧美》一折，书生韩世勋的唱腔：“笑你背银灯难遮昨羞，隔纨扇藏旧丑。一任你把娇涩千般装扭，怎当我愁见怪，闭双眸！愁见怪，闭又眸！”先生写道：“诙谐的腔调在第一小节里通过几次四度跳进就表现出来了。在此，我们清楚地看到，音乐是如何试图从语言的限制中逐渐解放出来，并进行独自的表现。‘愁见怪，闭双眸！愁见怪，闭双眸！’这句唱词在最后九小节内完全相同地重复了两遍，但曲调却不是一个。这样，音乐的形成就比前要自由些了。”(558 页）

他认为对这一矛盾处理得最好的例子，是《长生殿》中《密誓》一折的一段对唱：

“两人合唱：香扇斜靠，携手下阶行，一片明河当殿横。

贵妃唱：罗衣徒觉夜生凉！

皇帝唱：惟应和你合语低言，海誓山盟。

皇帝又唱：长生殿里订私盟。

贵妃唱：问今夜有谁折证？

皇帝唱：是这银河桥边，双双牛女星。”

他写道：“上述对唱唱得多么温情脉脉！多么活灵活现，富有戏剧效果！简直不可名状！……从音乐上说，旋律的创作非常杰出，这指的是不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容。……作曲家准确地谱写了与这种情绪相符的乐曲。”(561 页）保持着“吐字”清楚的同时，能够达到音乐表现的“真”，这是一个难得的范例。

文学之真与音乐之美

先生认为“字正腔圆”中包含了维护文学的“真”与维护音乐的“美”之间的矛盾。

他说：“‘字音’之不宜读准，又为‘歌唱艺术’之重要原则。盖吾人语言，只有‘母音’（即中国所谓声母）则系一种‘噪响’，由齿唇等处之冲擦而成。故欲所歌之音（指工尺而言，非指字音而言），保持圆润正确。则不宜以各种‘子音’扰之。‘子音’为玉成‘母音’起见，既退避三舍；于是‘字音’之能读准。遂成当然之结果。……吾国演唱昆曲，既同时注意‘子音’。故唱时忽吞忽吐，殊少流畅之美。而且所填工尺，既呆写‘字音’，亦难自由造成美调。此所以后来皮簧梆子既起，昆曲遂一败涂地。”（507—508页）。

“1840年对中国人而言，是段黑暗岁月的开始。英国人用枪炮和鸦片闯入了中国，随后发生了太平天国起义（1849—1866）。中国人民及其领袖在这长期的动乱不安之中，对古典戏曲那种纤细柔弱的风格和精雕细琢的剧词再也不能感到真正的满意了，他们宁可选择音乐充满着激情、剧本是通俗易懂的戏曲。这也许是受到中文学运动的影响。当时文学运动正朝着日益简单明了的方向发展。所以，又生产了两种新的风格形式即所谓二黄和梆子。这两种形式至今统治着中国舞台。”（533页）这是从经济、政治、文化心理诸方面，指出二簧梆子兴起的社会原因。而音乐自身的原因则是由于皮簧梆子“颇具流畅自然之美，正与昆曲之忽吞忽吐相反。于是大得一般民众欢迎。”（508页）

先生认为：这就又倒向了另一个极端：“因而一般伶工，不管辞句意义如何，尽将一切脚本，横纳于数个简单调子之中。有时自觉过于简单，则又略用一点新腔以变化之。然调子本质，固未

尝变也。从此以后，剧中辞句又一变而为调子奴隶，恰与昆曲相反。同时，皮簧梆子又用胡琴或胡呼伴奏，足以助益其流畅之美……是以流行之速，殆不可当。”（508页）

善美兼顾

尽将一切脚本，纳于数个曲调之中（当然有的剧种传统优厚，不止数个曲调），加以变奏或重新组合之再创造。这是我国戏曲音乐的传统作法。对此光祈先生认为：“作曲家虽然知道用节奏、速度、宫调的旋律结构等等方法来表现悲哀的、欢乐的、滑稽的各种旋律情绪的特性，但这种特性与其说是某位作曲家独具有的风格，不如说是所有作曲家所共有。如果一种艺术尚未独具一格，那么，其艺术家的名字通常也不能得到流传。这种情况在欧洲、在中国都是相同的。在中国，五种艺术（诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑）之中，诗歌和绘画地位最高。而音乐只占末位。所以，对中世纪的一首不知名的诗歌或者一幅绘画，可以从其风格上推测而得知其作者，而音乐方面这种情况就不存在了。”（544页）

在欧洲，音乐的发展也落后于其他艺术。如果说，作品中的作家个性表现，是一位作曲家个性意识觉醒在艺术上的表现，从而也是艺术家艺术上成熟的表现特征之一，那么，西欧中世纪的音乐作品不能表现出鲜明的作家个性特征，说明该作曲家艺术上尚不够成熟。先生说中国戏曲音乐的特性为“所有作曲家所共有”是言重了。对一些有成就的戏曲艺术家唱段，人们是可以仅凭着听觉就能辨别出作曲家兼演唱家（传统戏曲艺术家通常是一身二任的）究意是谁来的。先生的说法有一定道理。即局限于传统的曲调，对音乐的发展不利。优秀的戏曲音乐家力求创新，就包含着为表现艺术家的个性特征而努力的意义。

不同民族之间的音乐“究竟孰美”？先生认为“各有所长”

(289 页)。就是说，这里存在不可比性。先生是重视民族心理积淀的事实的。“一个民族的耳觉与感觉，受了特种乐制的陶养既久，简直成了一种特殊状态，实非外人所能了解!”(204 页)先生是在发展程度上对西中作了比较。“至于用音乐以描写辞句意义，将剧情一一烘托出来，使人一闻音乐，已如身入其境，悲欢离合，情不自胜，初不必先闻伶人歌唱，如悉剧中情节；一如近代西洋音乐家之所为者，则吾恐上自元曲昆曲，下至皮簧梆子，皆未具有此项魄力。此无他，吾国音乐，尚未进化到此程度故也。”(509 页)如不是从“神味”而是从个性化和发展程度上来看，先生认为近代中国音乐是不及近代西洋音乐的。

先生谈了对中国音乐发展的看法：“若就大体论来，中国音乐诚然有一最大缺点，即是欠活泼，少变化。但此事不能专归咎于‘半音’音程太少之故。因为苏格兰音乐之组织至今仍与中国相似，但其活泼变化之程度，初不亚于普通西洋音乐。又如意大利音乐名家普车里(Puccini 今译普契尼)之作品，其中亦复有时故意避免‘半音’音程不用，即或用之，亦决不似其他西洋音乐家之多，但其流畅表情之美，却能风靡全欧。可见‘半音’虽少，仍不足为祟。今后中国音乐，若欲增加活气，添多变化，似宜多在‘转调’(Modulation)、‘谐和’(Harmonie)、‘节奏’(Rhythmus)等处特别注意，则中国音乐不难蒸蒸日上也。”(289 页)

对于西方审美观念的发展，先生描绘了一条从“善”到“美”到“不美”的发展线索。在柏拉图时代，是崇尚善。后来，西洋音乐从“善”字移到“美”字。及至 20 世纪，“无主音乐派”即无调性音乐派诞生，先生说：“与其谓之为‘制谱’，毋宁谓为‘算帐’”。这一分析也许太简单，不过这条线索是存在的。如果说，维也纳古典乐派作为善美平衡的代表，处于崇尚善与崇尚美的中间位置，这个平衡正是在浪漫派时期逐步失去的，印象派可以被称为崇尚美的代表。在现代无调性音乐中，一般听众确实

是发现不了什么“美”的。

“盖人类皆有好美天性，急思所以满足之道。中国雅乐，在上古则为郑卫之音所排挤，在中古则为胡乐所侵略，在近代则为西洋音乐所逼迫，若不设法将其整顿，则中国音乐之亡，可以计日而待。惟吾人整理中国音乐之时，宜兼重‘善’‘美’两面，不必如中国古代与西洋近代偏重一方可也。”（295－296页）。

且不管好美是天性还是后天习得。先生这里主要是表达了自己最根本的审美追求——以真为前提，兼重善美两面的真、善、美统一观。

他批评巴勒斯特里那以前的复调音乐“以文胜质”。依据的不就是孔子《论语·雍也》中的论断——“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”吗？他对巴赫和贝多芬的高度评价——“假如我们能够把这两人的著作熟读，那么，至少可以称为‘德国音乐通’，或者竟可以说是‘西洋音乐通’”；乃至“前无古人，后无来者”等等，我以为他的基本的美学观点，主要是接受了中国古代儒家中和之美（中国式的理性主义）、西欧古典派的理性主义（先古典乐派包括巴赫在内都属理性主义的先驱）和早期浪漫派的感情美学（贝多芬作为集古典乐派大成，开浪漫乐派先河的划时代人物，其创作的早期及中后期，正具备了二者的特点）几方面的影响，形成了他的内容形式平衡、理智感情平衡的审美追求。

光祈先生也是认为他既继承、吸收了中西方的优点，又避免了二者的偏颇的。“因为他老先生（指孔子）对于‘善’字特别偏重之故，于是中国音乐，遂只在‘安慰神经’方面用功，而不在‘刺激神经’方面着眼。其结果诚有如魏文侯所谓：‘吾冠冕而听古乐，则唯恐卧，听郑卫之乐，则不知倦’者。余尝谓西洋音乐与中国饮食相同，‘味美而不卫生’，以其所加之香料太多故也。但中国音乐如长此不在‘美’的方面注意，是中国音乐势将天然淘汰。”（295页）先生这一审美追求正是“古今中外，兼收并蓄，以

我为主，为我所用”的学风在审美领域中的自然结果与表现。

“真、善、美的统一”这说法，曾经出现在各个阶级的代表人物口中。甚至“文艺为政治服务”的原则，无论封建阶级、资产阶级还是无产阶级也都曾采用过。西欧中世纪的“为神服务”就是“为封建王朝服务”，在欧洲，教权与皇权是结合在一起的。因而，这也是一个没有阶级性的口号。关键是到底为什么样的政治服务？

“善”离不开道德，道德观不根植于经济事实之中，各种道德观都讲“善”，其内涵却是大相径庭的。它取决于讲“善”的主体究竟是什么样的道德观念。

王光祈美学观的历史文化心理积淀

人一生下来就不曾离开过传统。问题只在于如何对待传统？

在“五四”时期，“打倒孔家店”、“打倒孔老二”是最时髦的口号，先生独以“孔子的信徒”自居。是否太保守了？“孔子这人，其实是自从死了以后，也总是当着‘敲门砖’的差使的。”“厌恶和尚，恨及袈裟……于是要打倒他的欲望，也就越加旺盛”（鲁迅《在现代中国的孔夫子》）。军阀政客之流的“和尚”们拿孔子当袈裟，袁世凯拿孔子当砖头去敲“皇宫”大门，他们都没听到孔子的警告：逆历史潮流而动是要倒霉的（“生乎今之世，反古之道，如此者，灾及其身也”）。光祈先生吸收儒家学说中强调音乐的教育功能的观点，倒是观点更全面一些。先生既非思想禁锢之后世儒家代表，又非用孔子作敲门砖的军阀政客，乃是发展传统为救中国而奋斗。他的传统又何止一个孔子！那是中外广袤的文化遗产。

王光祈先生的实践表明：他头脑中的许多形象，都是参与塑造先祈先生的道德品质的先哲。朱舟先生说得好：“王光祈的诗很

象杜甫的诗”。语言象，气质更象。诗言志，又如其人。让我们来读几首先生有代表性的诗吧：

“今夜孤城外（杜诗：亲朋尽一哭，鞍马去孤城），悲风战马嘶。猿声过峡断，人语入舟低。蜀道仍荆棘（杜诗：千村万落生荆杞），秦军正鼓鼙（杜诗：北归秦川多鼓鼙）。居民苦行役，闭户水东西（杜诗《兵车行》、《石壕吏》都是大家所熟悉的）。”（《夔州杂诗六首》之一）

“万里瞿塘水，滔滔怒不平。中原还逐鹿，竖子竟成名（《晋书·阮籍传》“尝登广武，观楚汉战处，叹曰：‘时无英雄，使竖子成名’”）。千载忧难已，深宵剑自鸣。直行终有路（杜诗：正直原因造化功），何必计枯荣（杜诗：荣枯咫尺异）。”（《夔州杂诗六首》之三，1924年）

“西台痛哭谢皋羽（谢翱，字皋羽，元兵下临安，乃散家赀，募乡兵，为文天祥谘议参军，天祥死节，作《西台恸哭记》），东观淹留定远侯（班超）。投笔声威闻万里，临风涕泪亦秋千（杜诗：初闻涕泪满衣裳）。布衣长笑轻秦帝，残照相看类楚囚（《左传·成公九年》：‘晋侯观于乐府，见钟仪，问之曰：过冠而絷者谁也？有司对曰：郑人所献楚囚也。’骆宾王诗：‘西陆蝉声唱，南冠客思深。’钟仪为爱国音乐家，此处亦有客思寓意）。枯柳飘蓬无限意，还如王粲赋登楼（王粲，建安七子之一，有《登楼赋》）。”（《乙卯秋节余廿三初度与黄廷锐登陶然亭感而赋此二首》之二，1915年）

“竟日摩挲百炼刀，几回起舞首频搔（杜诗《梦李白》：出门搔白首，若负平生志）。岂将壮志销红粉，莫遣雄心付绿醪。万里风云思猛士（刘邦《大风歌》：大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方），一楼烟雨读离骚。何当投笔从戎去，不使人间叹二毛（岳飞：莫等闲白了少年头）。”（《无题》，1920年）

安国安邦的刘邦，自然脱俗的阮籍，投笔从戎的班超，悲天悯人的王粲，忧国忧民的屈原、杜甫，丹心为国的岳飞、文天祥、谢翱，还有那“孳孳为义”的孔子，所有这些历史心理积淀，哺育了先生的爱国主义精神。他以救国为己任，是民族的精神鼓舞了他，他反对夺取政权的斗争，深层意识中也带有这些历史人物的弱点——不肯造反。这一点可能反映了中国传统文化心理与现代客观现实之间的矛盾。正是这些中外传统文化，包括托尔斯泰的，空想社会主义的，巴赫的，贝多芬等等的思想影响着他，但也仅止于影响。王光祈先生对于这些都是采取了“为我所用”的立场。他不同于任何一个先哲。他就是19世纪末、生在四川，“五四”时期活跃在北京，后又走出国门的热爱祖国的一个贫苦的知识分子。

救国是目的，目的制约手段，先生的“真、善、美统一观”到底还是突出了“善”，他的“谐和主义”与其说是以谐和为美，还不如说是以谐和为善。因为他所讲的三种谐和：自己对自己谐和；对于其他人类谐和；对于自然谐和，突出的是要求矛盾不要发展为对抗性冲突。作为矛盾最终解决的目的，这和一切真正革命的目的是一致的，但要想以“不对抗”作这革命的手段，既要为救国奋斗，又想避免矛盾发展为冲突，这本身就带有空想性质。这正是先生思想中所固有的矛盾。“彼以‘武备势力’侵来，我亦只能有‘武备势力’相抗”（《伦敦海军会议之成绩》，1930年），可以看作是先生对这一矛盾的自我察觉和解决。

王光祈美学观的哲学基础

光祈先生的美学分析中贯穿着辩证法的观点：

一表现于弧形前进说，“此说亦以为人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进行的，而是时升时降，有如

弧形，最后结果，终是前进。即或有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同，故我们亦不能认为循环”(6 页)。“音乐变迁亦是一种弧形进化”(9 页)。这与列宁关于辩证法所说的话：“发展似乎是重复以往的阶段，但那是另一种重复，是在更高基础上的重复（‘否定之否定’），发展是按螺旋形而不是按直线式进行的”（《卡尔·马克思》）是一致的。

二表现于先生对音乐的论述中，充满历史感，他是把音乐放到一定的具体历史环境中去加以考察的，不但研究它与社会的共时性事物的关系，而且研究它与历史上继时性事物的关系和来龙去脉，并提出对其发展的可能的建议。

三表现于先生将比较音乐学运用于研究中西音乐文化时，坚持既有共性，又有个性；既有可比性，又有不可比性；事物互相区别，又到相联系的观点。

光祈先生的学术研究中有许多“按照事物的本来面目及其产生情况来理解事物”的观点，就是说，有许多既唯物又辩证的观点。其优秀成果是不容否认的。先生的历史功绩必须肯定。不过他的学术观点也有与其政治观点是相联系的至少是没有摆脱历史唯心主义的一面。马克思从学习法律转向了研究政治经济学，光祈先生正相反，从学习政治经济学转向了学音乐，这不是偶然的，而是表现了在“到底从哪里寻找解决社会问题的根源”这一问题上的不同观点。在光祈先生看来，是思想重于政治，他还不理解政治与经济的真实关系。他说他对“时势造英雄”与“英雄造时势”二者并重，事实上，他写的音乐史，并未跳出其他音乐史书的窠臼，从他对巴赫和贝多芬的评价——那么空前绝后，也可看得出来。“凡有了‘国乐’的民族是永远不会亡的，因为民族衰废，我们可以凭国乐使他兴奋起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。”是否过于夸大了音乐这一意识形态的作用呢？“音乐救国论”与他的“工读团”示范救国的观点是一脉相承

的。用个人的发明来解放人类，这就是“英雄造时势”的思想。“在这些理论中真实的关系被颠倒了，映象被当作了原形”（《马恩选集》卷Ⅰ第471页）。这话用于光祈先生也是适宜的，他也把第二性的精神当作了第一性的东西。

王光祈先生在某种程度上有些象唯心主义辩证法的代表黑格尔。黑格尔是保皇派，但是“黑格尔的学说是革命的”，“马克思和恩格斯保留了黑格尔关于永恒的发展过程的思想”（《马恩选集》卷Ⅰ第35页），并且改造成了无产阶级革命的思想武器，正如恩格斯所说：“我们德国社会主义者却以我们不仅继承了圣西门、傅立叶和欧文，而且继承了康德、费希特和黑格尔而感到骄傲”（选集Ⅲ第378页）。“问题决不在于简单地抛弃这两千多年的全部思想内容，而且要批判它，要从这个暂时的形式中，剥取那在错误的、但为时代和发展过程本身所不可避免的唯心主义形式中获得的成果”（选集Ⅲ第527－528页）。

所以，我同意叶语同志的这一意见：应该倒过来。在政治革命的前提下，音乐作为整个事业的一个组成部分，能够充分发挥它的作用，但，没有政治革命，就靠音乐来救中国是不可能的。

我们已经看到，我们今天的文艺政策，和先生所说的那些要求是一致的。当然是更加成熟，更加发展了。其结果是先生的理想在今天才得实现。这就是为什么先生虽然有些观点属于唯心主义，而先生的学说中那些闪光的成果——音乐是人类生活的表现和创造；音乐有巨大的教育作用；音乐要有民族性、思想性、时代性、大众性；以及与“古为今用”、“洋为中用”、“推陈出新”类似的看法——与鲁迅先生的“拿来主义”，与周总理所提倡的“三化”，乃至与毛主席《在延安文艺谈座会上的讲话》的精神基本一致的原因。

（本文作者为南京艺术学院教授）

王光祈的“国乐”观对今天的启示
——纪念王光祈先生诞辰100周年随感

樊祖荫

今年9月11日是我国现代音乐学的开拓者王光祈先生诞辰100周年。这位杰出的音乐学家在其后半生从事专业音乐研究的短短10余年间，就为后世留下了近20种音乐专著及多篇论文[①]，这些论著所涵盖的领域相当广泛，不仅有音乐史、律学、乐器学、音乐美学、比较音乐学、音乐心理学、音乐教育学等属于音乐学范畴的研究，而且也包括了作曲技术理论、表演艺术理论、以及诗歌等方面。这不仅说明了王光祈先生的博学多才，也反映出他在中国近现代音乐史上的功绩和贡献是多方面的。

在王光祈的所有音乐论著中，给人感受最深的是，字里行间处处洋溢着鲜明而强烈的爱国主义思想情感，这特别体现在他的有关建立具有“中华民族特性”“跻于国际乐界而无愧的”[②]“国乐”主张中。他不仅对此有着宏大的理想，而且还进一步提出了一整套的理论和方法。笔者认为，深入探讨王光祈的“国乐”观，并从中汲取其合理、积极的部分，这对我们当前建设具有中国特色的社会主义音乐文化，将是大有裨益的。

一

王光祈从事音乐活动，与他早年从事社会活动一样，其目的

在于“引导民众思想向上”，“拯救中国”。他曾热情昂扬地阐明他的志向：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液，重新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于中国音乐之业……。”[3]这段话已清楚地说明了他之所以有志于音乐事业，全然是为了实现他“少年中国”的终身理想。他在另一场合又说过：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将遍究各国之音乐，考其嬗变，审其异同，吾国先民音乐之素养，视各国为深，吾尤将发湮抉微，张皇幽渺，使吾国音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。”[4]王光祈的民族自豪感和民族自尊心在这里已溢于言表、跃然纸上。他渴望中华民族独立自强，希望同胞们增强民族自信心，因而他在大力肯定和宣扬中国优秀的传统音乐文化的同时，对当时社会上出现的民族虚无主义观点大加鞭笞。他在《东西乐制之研究》和《各国国歌评述》等著作中一再强调指出：“中国人自身反把‘中国音乐’认为一钱不值，不肯细心去研究，这真是我们从事音乐的同志，所当引为深耻的！”

从上述的引文中即可看出，王光祈是把音乐研究活动与复兴民族文化、振奋民族精神的目标紧紧联系在一起的。强烈的爱国主义情感，对祖国固定的音乐遗产的了解和挚爱，正是他主张建立民族性国乐的思想基础。

当前的情况与王光祈所处的20年代已有了根本的不同。比起那时来，人们对我国传统音乐文化价值的认识是要重视得多了；国家的政策是“宏扬优秀的传统文化”；中国音乐家协会和许多音乐院校、团体、研究机构以及专家、学者们为发掘、搜集、整理、研究、保存和发展民族音乐文化做了大量的、卓有成效的工作，取得了前人无可比拟的、极其辉煌的成就。但与此同时，我们也应清醒地看到，人们对“中国音乐”价值的认识并不是一致的，对待中国传统音乐文化的民族虚无主义观念仍然程度不等地在音乐

生活中大量存在着，那种认为中国音乐简单、落后，甚至于在感情上格格不入、“不肯细心去研究”的现象屡见不鲜。当前民族音乐仍处于萧条的境地也颇能说明问题的严重性。

我们要建设的社会主义民族音乐文化，比王光祈所主张的民族性“国乐”，当具有更宏伟的目标，更广泛的功能。但要达到我们的目标，除了首先要坚持社会主义方向之外，同样需要有强烈的民族自尊心和民族自豪感，要深切热爱和真切了解我们中华民族的优秀传统音乐文化，同样需要有坚韧不拔的意志和百折不挠的拚搏精神。正是在这些方面，我们可从王光祈先生那里学习很多东西。当前尤其需要在青年中（包括音乐院校的学生）加强爱国主义教育，通过包括民族音乐文化内容在内的形象化教育，来加强和树立民族自信心。唯有打好这个至关重要的思想基础，使大家的思想、感情统一到我们的目标上来，才能使我们的社会主义民族音乐大厦牢固和较迅速地建设起来。

二

王光祈在《欧洲音乐进化论》一书中写道：“著书人的最后目的是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐”。

他所主张的“国乐”，“就是一种音乐，足以发扬光大该民族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认。”因此之故，凡是“国乐”须具备下列三个条件：

（一）代表民族特性　他说，“音乐是人类生活的表现”，“各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当互异。”

（二）发挥民族美德　王光祈认为“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能算为国乐……。”

（三）畅舒民族感情　“此处所谓舒畅感情，是舒畅民众的感情，不是一部分知识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，……亦不能算是国乐。”

如何来创造这种反映一定民族思想感情的、引导民众思想向上的、以普通民众为表现和服务对象的“国乐”呢？王光祈提出了三个具体步骤：第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理来，以此“作为我们制乐的基础”。[25]

在创造“国乐”的指导思想上，从内容和材料方面来说，他认为“音乐作品是含有‘民族性’的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造”。[26]而从方法论和形式方面来说，他则认为应“采取西洋科学方法，整理本族固有文化”，[27]“形式方面，尽可取自他人”。[28]

从以上概述的王光祈关于创造“国乐”的目的、条件、步骤和方法来看，尽管其中有着历史局限性的一面，但就其总体来说，他的“国乐”观中所体现出来的爱国精神、民主倾向和进步的艺术思想是很鲜明的；而对中国传统音乐研究在方法论上更有其独到的重要贡献。这些，我们至今仍能从中得到许多深刻的启示。

譬如：王光祈关于“须将古代音乐整理清楚；将民间谣乐收集起来；悉心研究，从中抽出一条定理出来”的论述，不仅提出了研究传统音乐的方法，而实际上也提出了研究整个民族音乐的宏大任务。我们的研究家们已做了很多工作，也已取得了巨大成绩。但可以说，这个任务还远远没有完成。例如仅就乐理一项来看，目前，专业音乐与业余音乐教育所通用的《基本乐理》，其阐述的内容，仍然是欧洲音乐的“定理”。尽管中国人编的乐理书中，举了不少中国作品的例子，但这恰恰说明这些作品符合了欧洲音乐的“定理”，或者说明中外音乐有其共性的一面。由于其中没有中国音乐体系“定理”的内容，会使一般人觉得中外音乐的基本

乐理是一样的。有的乐理教材中已就个别问题谈到中国音乐的一些规律，但我们至今还没有出版一本阐明中国音乐的体系、定理和特色的乐理书来，而这是有关中国音乐“定理”中最基础、也是最重要的定理。听说已有一些单位的专家、学者们组织了相关的研究课题组，这是个好消息，大家盼望着这项研究成果能早日问世。

再譬如，王光祈主张“采取西洋科学方法，整理本族固有文化”。如果不把此种方法作为唯一的方法加以绝对化，那么这个提法至今在理论和实践中仍未失其现实意义。从实践的情况来看，运用这个方法会产生两种不同的结果：一种是用其方法，来总结归纳出符合中国音乐自身特点的规律。如王光祈先生吸收了欧洲律学研究的科学成果，来整理、解释我国的律学遗产所取得的成就；再如，他根据西洋近代乐器分类学的原则和方法，科学地将中国各种乐器分为敲击乐器、吹奏乐器、丝弦乐器三大类[⑱]。从而避免了传统分类中由于以乐器材料为标准所产生的一些矛盾等等。另一种是不仅用其方法，而且也按欧洲音乐的规律来解释中国音乐现象，从而把中国音乐纳入到西洋音乐的体系中去了。例如有人便从我国的民间多声部音乐中抽出了Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的欧洲大、小调和声进行的规律来。如果都照这样来解释中国的传统音乐，那么，中国音乐还有什么“特色”可言？还有什么值得抽出来的“定理”呢？这种研究方法当然不是很普遍，但恐怕也不是绝无仅有，应引起我们足够的重视。我们可以而且应该从王光祈先生本人所作的研究民族音乐的工作中得到许多有益的启示。

以上简略地谈了我对王光祈先生“国乐观”的认识以及由此引起的一些感想。由于不是进行全面的评介，故对其局限性的一面没有涉及。不妥之处，谨请大家指正。

1992年9月

〔注〕

①参见朱岱弘辑《王光祈著作论文目录》(《王光祈文集》,巴蜀书社,1990年)。

②⑨《中国音乐史》。

③《东西乐制之研究》自序。

④魏嗣銮:《我所能记忆光祈之生平》(成都《追悼王光祈先生专刊》,1936年4月。转引自《音乐探索》1983年第1期韩立文、毕兴:《音乐学家王光祈生平事略》)。

⑤⑧《欧洲音乐进化论》。

⑥《翻译琴谱之研究》(一)导言。

⑦《少年中国运动》序言。

(本文作者为中国音乐学院院长、教授)

炽热的爱国情愫，深厚的文化功底

石惟正

王光祈如果是一块田，那是一块高产田；

王光祈如果是一棵树，那是一棵枝大茂密硕果累累的树；

如果是一座山，那是植被葱葱敞怀献宝的山；

如果是一颗红烛，那它的光和热都数倍于它，烛尽油干而光辉犹存。

44 年的生命，短暂充实。31 岁开始学习音乐，13 年间竟能在音乐学上有如此的成就，完成论著 17 种、论文数十篇。在沟通东西方音乐文化，为我国音乐理论的现代化方面作出大的贡献。在音乐教育的重要性和发展音乐文化的途径等问题上的论点，至今仍有现实意义。

为什么他的学习和工作的效能如此之高？为什么他能作为那样的田、那般的树、雄奇的山和长照的红烛？我们当代音乐院校能不能培养出如此的大才、奇才？倒是我们应当研究的问题。

我觉得有两点启示值得我们深思：

效能首先来自一腔热血。这里人素质中的正义感、爱国心，是对国家民族命运的关心、对人民大众的热爱。他这份儿心真挚热切，处处体现在行动上。不然他就不会在少年私塾学习中对出“除旧布新”、“还我河山”、“视富贵如浮云”等句子；不然他就不会参加保路运动，就不会在辛亥以后率先剪掉辫子；就不会在北

京五四运动发生后第一个考虑回川在四川省点起“五四的烈火”。“少年中国”运动，确是空想，确是幼稚，但空想和幼稚之中却透出一种追求公平、正义、进步的光芒。它不是真理，但是一种情，一种理想，一种可贵的探索，比庸庸碌碌仅只谋生的人，比钻营攀附只为猎取个人功名利禄的人，不知要强多少倍！王先生从1923年以后所以以一腔热血浇灌到音乐园地上，此是出自音乐救国之宏愿。由宏大志向而出真、热、切之情，必定尽其心力而苦习、愤作，以至其事竟成。

正义感、爱国心从何而来？来自家庭影响，早期教育，来自孤苦的童年，困窘的家境和老师先进思想的影响。当今独生子女的教育，切不能只有温爱，而纵其优越、特殊、自私之心。我们对青年人的音乐教育也不能不注重以高尚品德、崇高理想的教育。一个思想端正、高尚的人，有牺牲精神的人才成就一个大音乐家，才能为人类作大贡献。

效能还来自深厚的文化功底，我国世纪初有几大音乐家都不是只搞音乐或只能搞音乐的。李叔同旧学甚厚、诗词金石、书法戏剧美术无所不通；廖尚果（青主）学哲学、旁攻音乐；赵元任是语言学家，也是兼学音乐；王光祈先生是记者，大学学法律，赴德国最初三年学政治和经济。综观上述几位音乐大家，首先是个文化人，是大知识分子。其次才是乐人、乐家。文化功底深厚的人，学起音乐才那样顺利才能抓住音乐的灵魂和精髓加以创造。可见文化功底、智力、研究力、结合能力、洞察力的训练是通向一切专业的。我国当代音乐教育却存在很深的弊病，专业音乐教育，似乎和文化学习是相悖相离的两条线。功课好的中小学生，无暇象幼儿时期那样去学习音乐，而必须走向升学率的传送带，去沿着重点校的阶梯去升大学。文、理早早分开，音乐鉴赏能力低得可怜。奇怪！没听说什么人旁攻音乐的。功课不好文化不行的孩子，却向音乐去求出路。音院附中的设置，大多削弱了一半文化

课。音乐院校的文化录取分数线，只占一般文科院校分数线的60%，甚至在水落船低的情况下，比60%还要低。高考350分以上的在音乐院校新生当中，简直就是状元了。结果，毕业生多数是熟练或不熟练的匠人，难于出现大家。这种文化的贫血症，也侵蚀到留校的教师，很少有人能真正搞研究，甚至钻图书馆和资料室的甚少，写出文章很浮浅，没有份量。我讲的是大面积的情况，不是否认极少量的优秀者。

怎样改变中小学课外作业的压力，而提高音乐普及和青少年业余学习音乐的比率，把音乐高级人才的后备人选，普及文化的社会为基础而不是只强调音乐专业学校的大、中、小一条龙，恐怕是我们必须考虑的问题。基础面要宽，文化底子要厚，造就一个好的灵魂，好的品德，好的头脑，音乐大师才会出现。真正的音乐迷群体也会造成，真正的音乐批评也会兴起。这些就是我受王光祈成长道路启示所想到的。

只用音乐诚然不能救国；但只用枪杆，只用政治、经济也不能救国。"救国"二字是个综合的系统工程，其中包括艺术、包括音乐、包括这奇妙的高尚的人类文明成果。

回头来看看王光祈先生某些精辟论述，不正使我们觉得仍然沐浴在它的烛光中吗？

（本文作者为天津音乐学院院长、教授）

学习王光祈的音乐思想

叶　语

我对王光祈先生的一生，是这样认识的："迈步直行路，从不计枯荣。读书逾万卷，何惧履薄冰。火烧赵家楼，烈火炼真金。先驱树风范，满腔报国情。习乐十三载，黄钟震宇鸣；潜心研乐制，宏论垂英名。先辈鸿鹄志，后继有苍生；神州百花艳，藉慰大师灵。"（为王光祈纪念馆题词）

光祈先生以不计枯荣的高尚品格所坚持的直行路，到底是什么内涵泥？

他 1892 年出生，那时清廷腐败，列强侵略，中国沦为半封建半殖民地。他自幼勤奋读书，深明天下兴亡、匹夫有责之理，怀忧国忧民之心，有"还我河山"、"除旧布新"之志（据《王光祈温江故乡生活志略》）。他毕生要走的直行路，就是探索挽救国家危亡，复兴中华民族的"救国之路"。虽然他开始是从事法律、新闻、政治等社会活动（包括参加"五·四"运动、组建"少年中国学会"、"工读互助团"等），后来又倡导"音乐救国"，其出发点与目的，始终都不曾偏离"救国"这条直行路，直至生命终结。但是，历史局限性使他难以放弃用和平手段"振兴中华"的幻想，他和许多立志救国的知识分子一样，未能领悟到：人民必须以暴力革命手段夺取政权之后，各种"救国"主张——工业救国、实业救国、教育救国、读书救国、音乐救国……才能摆脱空想而付

诸实践。尽管他过高地估计了音乐的功能，但“音乐救国”的主张，贯串着提高民族素质、民族自尊心与自信心的思想，依然是振兴中国的根本问题。光祈先生是一位当之无愧的伟大而杰出的爱国主义者。

王光祈的音乐思想，对我很有启迪，感到他60年前提出的许多见解，今天依然有闪闪发光的现实意义。

“音乐是人类生活、思想、感情之表现”，是“社会生活的反映”(引自王光祈著作，下同)。这个音乐源于生活的唯物主义观点，仍是我们在音乐实践中必须坚持的指导思想。我理解：反映社会生活的作品又反作用于推动社会进步。艺术家应在人们思想中播种真善美(鞭挞社会上的假恶丑现象，实际也是赞扬真善美)。反映什么样的社会生活，涉及到音乐家的世界观。如果音乐家的世界观与国家民族的命运紧密相连，他必定会为社会进步而讴歌，同时也抒发自己的感情。不妨回顾一下“五·四”以来的部分优秀作品：《义勇军进行曲》、《救亡进行曲》、《黄河大合唱》、《新编九一八小调》、《松花江上》、《抗敌歌》、《卖布谣》、《游击队歌》、《淮海战役组歌》、《志愿军战歌》、《歌唱祖国》、《我们要和时间赛跑》、《祝酒歌》、《我爱你，中国》、《那就是我》、《思念》……等等，无一不是源于生活，爆发出时代的最强音和作家的感情，而成为艺术生命力长久、鼓舞人们斗志的动力。也有另外某些作品，并非源于客观现实社会生活，而是坐在舒适的沙发上凭空遐想，把从收音机上听来的零星旋律加以编织，这种以赚取名利为目的的商品音乐，虽也可能刺激某些听众一时的狂热，然而却经不起时间的考验，它们在昙花一现之后，也就迅速消声匿迹了。例如那首“鞋儿破、帽儿破……南无阿弥陀佛”歌曲，几年前确曾引起了意想不到的“轰动效应”，当人们冷静地思考“它与我们的现实生活并无感情联系的时候”，它便“寿终正寝”了。

我对此有过切身教训。那是50年代初期，我是个解放军文艺

兵，到云南边防前线体验生活搞创作。在沿着国境线行军的途中，我写了一首《哨兵之歌》，歌词大意是：我身穿呢军装/手握转盘枪/站在界碑旁/英姿多飒爽/我想照张相/寄回我家乡/爹娘看了乐开怀/情妹看了心花放……。我挺得意，因为“我反映了战士的生活”。没想到，当我唱给哨兵听时，却泼了我一瓢冷水。他说他没想见“照像”、“情妹”之类的事。“那你想些什么？”他说：“我在岗哨上，只注意敌情，如少数敌人来犯，我该如何隐蔽自己而消灭他；如敌人众多，我怎样才能拖住他们，并向部队紧急报警……”我出了个洋相，但我明白了，那是把自己的思想强加给哨兵，我“此时”还并不理解战士的感情和生活。后来，我另写了一首《巡逻兵之歌》，大意是：我走进兄弟民族的村寨/谁都把我当亲人/姑娘们送我香蕉、菠萝/孩子们牵着我的衣襟/并不是我特别可爱/只因为我是个解放军…….部队战友和兄弟民族青年都说我反映了边疆军民鱼水情，于是迅速在边防线上传唱。我尝到了“源于生活”与“反映生活”的甜头。实践证明光祈先生提出“音乐要反映社会生活”的思想，很有现实价值。现在我们处于改革开放的新时代，只有理解和拥护这个“新时代”，音乐才能为“两个文明”建设大喊大叫，成为使理想变成现实的“催化剂”。

王光祈在比较并研究了东西方音乐之后，提出发展“国乐”的思想，其内涵是建立“足以发扬光大民族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认”的音乐。他说的国乐是泛指广义的民族音乐。他认为：“吾人既相信音乐作品与其他文学一样，须建筑于民族性之上，不能以西代庖！则吾人对于国乐产生之道，势不能不特别努力。”他倡导国乐的鲜明目的是振奋民族精神，要“让民众听了……立志向上。”他说：“音乐这东西，不如其他洋货，可以随便取用……因为，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各不相同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”他主张：“古代音乐”（传统）与“民谣”（民间音乐）相结合，从而创造出体

现“各民族应有符合各自风尚、习尚的音乐”——有民族个性(特性)、民族美德、民族感情、符合民族欣赏习惯的音乐。这些都是不能“输入”，不能“以西代庖”的；但是，他并非“只有中国月亮最圆”的民粹主义者，他以取长补短的求实态度，赞成“利用西洋的音乐科学方法”（手段、技巧）以发展国乐。

王光祈辩证的音乐思想，和今天指导我们音乐实践的理论原则：“古为今用，洋为中用”、“一手伸向古代，一手伸向民间，一手伸向西洋”、“继承、借鉴、发展”、“深入生活，反映现实生活”、“走民族化、群众化、革命化的道路”、“为时代进步鸣锣开道”、“丰富社会主义生活，提高国民德育素质”、“弘扬民族优秀文化，振兴中华”……等等是一致的。有人说，“洋为中用”是指“马克思主义与中国革命相结合”。其实，马克思主义是普遍真理。我们发展社会主义音乐，正是遵循这个“真理”的教导，而中国革命实践，并非狭隘地仅指阶级斗争。因此，西方的各种（包括音乐）成功的先进经验，只要有利于我们事业的发展，为何不可“洋为中用”呢？当然，“洋为中用”是借鉴，是与我们的实践相结合，不是全盘照搬，以西代庖。

王光祈留学德国（1920～1936），“习乐13载”，正是我们民族灾难深重的年代，这个时代的“现实”使他产生“音乐救国”的思想。有人说：教育是建立先进国家的一项巨大工程，它需要各种各样的人才，而学校正是生产各种人才的工厂。光祈先生“音乐救国”的思想立足于教育，是很有远见卓识的。他重视音乐的各种功能，却特别强调教育作用是“第一位”的，目的在于培育“振兴民族立志向上的精神”；娱乐作用是“次要”的。他说，国乐不应是“迎合堕落社会心理的音乐”，它是“唤醒中华民族本性，为抵抗外国文化侵略之工具。”

今天我们正在努力实现“四化”，建设中国式的社会主义国家，音乐理当充分发挥自己的各项功能，为这个崇高目的的实现服务。

音乐有教育、认识、审美、娱乐等作用。教育功能在于培育人们的正确思想、高尚情操、履行社会职责、体现自我价值，其实"认识生活"、"审美薰陶"、"自娱自乐"也无不渗透着潜移默化的教育因素，强调教育意义，并非极"左"思潮。在改革开放的新时代，娱乐性音乐很受群众欢迎，是社会生活中不可缺少的组成部分。但是，据有关方面统计，它的文化市场覆盖面，普遍都在90%以上（最高者达97%）。诚然，其中不乏健康、向上、真情、雅俗共赏、寓教于乐的部分；但同时的确存在"泥沙俱下，鱼龙混杂"——内容颓废、格调庸俗的低级趣味部分。恩格斯说（大意）：吃喝性是动物界的本能……如果人把吃喝性视为唯一的终极目的，那就是低级趣味。最近我多次聆听卡拉OK歌赛，许多歌手选唱爱情题材歌曲，这没啥不好，人人（包括小孩要长大）都有爱情生活，它本身是个严肃而有意义的社会主题。但我听到的几乎都是失恋、乞求、痛苦、被遗弃、单相思，或满不在乎地把爱情当儿戏，甚至当商品……之类的内容，歌手们唱得声泪俱下，悲痛欲绝；却就是难得听到一首歌唱真诚的爱情给人鼓舞，给人幸福，给人力量的作品。文明富强的国家是建立在优秀民族素质之上的。如果使人消沉、胸无大志、迷失方向，甚至走向堕落的所谓娱乐音乐，在文化生活中泛滥成灾，其潜在的影响，不得不令人关注与忧虑。

重温王光祈关于国乐、教育等音乐救国思想，对他爱国爱民的崇高感情，深表敬仰。我们的音乐生活既广阔而又复杂，我想，我们在音乐事业中，对提倡什么、支持什么、允许什么、不赞成什么……能有鲜明的观点，则更有利于团结一心，共同为弘扬优秀民族文化，振兴中华，作不懈的努力。

王光祈先生在比较音乐学、创立世界三大乐系的理论、乐律学、民族歌剧问题等方面的论述甚多，贡献卓越，不再赘及。值此先生百年诞辰之际，谈谈学习他光辉音乐思想的点滴体会，以

表纪念。

1992年9月

（本文作者系重庆市音乐家协会主席）

王光祈的“新儒家”音乐思想初探

朝鲜族 林大雄

自1949年起至今，在我国音乐思想理论的研究领域，尚未发现有对“新儒家”音乐思想进行研究或探讨的理论文章。本文拟从王光祈的音乐论著着手，来试探“新儒家”在“五四”新文化运动中对当时音乐思想的影响。从“五四”新文化运动时期至1949年新中国建立前夕，曾有过一些主张继承和发展传统儒家学说的学者，为了适应当时西方文化冲击中国传统文化的形势，力求在传统文化的基础上，兼容一些欧美的哲学思想，以建构出他们所需要的崇儒和弘儒的文化哲学体系。“新儒家”就是后人对这些学者的泛称，其代表人物有梁漱溟、冯友兰、熊十力、张君劢和贺麟等人。正当新文化运动风起云涌，各种思想派别围绕着“主义问题”争论不休之时，曾热衷于社会改革的王光祈则另辟蹊径，提出了“礼乐复兴”的观点。这个观点体现了王光祈的“新儒家”音乐思想。他以儒家“礼乐”思想为主体，兼容了西方先进的音乐思想，希图用音乐来唤起民众，实现其“少年中国”的理想。他的观点，与当时所出现的“新儒家”的观点不谋而合。所以，笔者认为王光祈的音乐思想具有“新儒家”音乐思想的性质。

一、王光祈的“新儒家”音乐思想的产生背景

在“五四”新文化运动和爱国运动的推动下，全国各地出现了许多不同形式的社团。如：毛泽东与蔡和森等人发起组织的“新民学会”、“北京大学马克思学说研究会”和天津“觉悟社”等等。王光祈所倡导的“少年中国学会”及“工读互助团”就是这一时期的产物。从文化思潮方面说，这一时期的争论焦点主要在对传统文化的继承与否定的态度上。因此，不论是“新文化”运动的倡导者还是“新儒家”，不论是团体内部还是团体与团体之间，对于“东西方文化”间所存在的差异和优劣之争，都从不同的角度反映了这一时期的中国知识分子们，在探索和实践振兴中国出路时的复杂心境。王光祈从信仰“空想社会主义”进行“工读互助团”的实践，到信仰“民族主义”并研学音乐的过程，正是这一特定历史背景下所具有的复杂性的体现。

1. 理想与实践

在“五四”新文化运动的推动下，“少年中国学会”于1919年7月1日正式成立，其学会宗旨为：本科学的精神，为社会的活动，以创造“少年中国”。[①]做为这个学会的倡导者，王光祈始终不渝地寻求着改造和振兴中国的出路，并且身体力行，将自己的理想付诸具体的实践。在陈独秀、李大钊和蔡元培等文化思想界人士的大力支持下，王光祈积极地四处奔走、筹集资金，使“北京工读互助团”于1919年年底在北京成立，引起了全社会各界人士的广泛重视。此后，各地青年纷纷效仿，争先恐后地成立了类似“工读互助团”的组织。

“各尽所能，各取所需”是王光祈寄予“工读互助团”的宏伟理想，他将它的未来描绘成这样的美好蓝图：“日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力——政府——于我何有哉！”他对

"工读互助团"的实施，称之为"平和的经济革命"。[2]这种世外桃源式幻想的组织形式，是王光祈在接受了欧文、圣西门、傅利叶的"空想社会主义"，武者小路实笃的"新村主义"，托尔斯泰的"泛劳动主义"和克鲁泡特金的互助论以及"无政府主义"思想的影响之后创建的。因此，"工读互助团"本身缺乏科学的正确的思想引导，具有很大的空想性。加之它内部存在着薄弱的经济基础与共产主义分配原则的矛盾，团员的个人主义、自由主义思想意识与集体主义生活方式的矛盾，以及由此产生的"人的问题"，它很快就宣告失败，于1920年3月3日解散了。此前，王光祈已经预感到了这一点。1920年2月中旬，他在《留别少年中国学会同人》一文中说："忽忽半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下。加之，一年来无暇读书，思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。"[3]无情的现实使他内心充满痛苦和困惑，他急欲出国，去寻找救国救民的真理，投入"最末一次之洪炉"。[4]然而，这次失败并未促成王光祈放弃空想社会主义的理想。他在分析失败的原因时认为："是人的问题，不是经济的问题。"他说，"工读互助团"中的一些人"谈到工读互助主义，真是说得天花乱坠，十分彻底；但是实行工作的时候，他们便不能言行一致了。"另一些人则"只知道终日作工，如机械一般，不晓得工读互助团之组织是有深厚远大的意思……久而久之，遂觉得此种生活干燥无味。"他认为，此种"人的问题"造成了内部"经济恐慌"和"感情不融洽"，直至导致"工读互助团"的破产。因此，王光祈未能真正认识到实际的症结所在，反而表示："但是我对于此组织，仍是十分信仰，仍有十分希望。"[5]1920年4月，王光祈离开祖国赴德。此后，"少年中国学会"的内部分歧愈演愈烈，在针对"政治活动"与"社会活动"这两个目标的争论中体现尤为明显。"少年中国学会"面临着解散的危险。这一时期的王光祈，在政治上趋于封闭，他所谓"所以吾辈必抱定宗旨，从事社会活动，反对政治活动"[6]的观点，代表了

当时"少年中国学会"中一部分人的思想。1925年10月，王光祈在填写"少年中国学会改组委员会调查表"时明确表示："我相信民族主义，不相信国家主义，不相信共产主义；但认为在最近的中国，国家及共产两种运动，皆各有其用处，只求不要过火，我都相对赞成。民族主义系以争求中华民族独立自由为宗旨。其方法系以'研究真实学术，发展社会事业'入手，以培养民族实力。"[7] 从中不难看出王光祈的思想转变过程，即从关心"人的问题"上升到对"社会活动"问题的研究；从信仰"空想社会主义"转变成为"民族复兴"而呐喊的"民族主义"者。"少年中国学会"因内部的思想对立和矛盾进一步深化，1925年年底停止了活动。尽管如此，王光祈却依然没有放弃"少年中国"的理想，从此走上了一条民族主义者的道路。

2. 寄望于"社会活动"的民族主义者

作为热衷于"社会活动"的民族主义者，王光祈不但寄予期望而且十分关注"社会活动"如何具体进行。

王光祈认为："一方面承认现在的中国人无应用各种主义的能力，一方面又承认将来的中国人必有应用各种主义的能力。现刻最重要的问题，便是用一种什么方法，怎么样去训练他，使他将来对于各种主义皆能运用自如。"[8] 这种基于国民素养必须"做第一步预备工夫"[9] 的想法，即为王光祈热情倡导"社会运动"之始。他的所谓"社会运动"，是一种"有基础事业的文化运动"。[10] 由此可以看出，他所提倡的"社会运动"即是教化国民的运动。他认为，当时国内的一些有识之士"渐渐知道从政治方面去求中国社会的进步，早已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手；因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。"[11] 经历了"工读互助团"和"少年中国学会"分化瓦解的惨痛教训，王光祈对

政治改革更加深了怀疑，继而退缩了，转向了社会运动一方，认为解决“人的问题”和提倡“社会运动”才是救国之根本。正是从这一点出发，王光祈才有可能走上研究音乐的道路，他以“研究真实学术，发展社会事业”[10]的民族主义者的情怀，为中国社会开出了“礼乐复兴”这一所谓治本之方。他将“礼乐复兴”[11]视为“新文化运动”的关键所在。同时，他也客观地就“新文化”运动中存在的一些不足之处提出了自己的看法：“不过年来国内所谓文化运动，大半偏于理智方面，我们试就国内新出版物一看，谈哲学、科学、社会主义、政治问题的，为数极众，而陶养感情的作品，如雕刻绘画音乐之类，则颇不多见。”[12]他虽远居异国他乡，但时刻关注着国内“新文化”运动的发展和动态，而且能够从单一的我国传统文化中走出来，以宏观的世界文化为背景，看待当时的“新文化”运动，这是难能可贵的。但是，由于他主张“从事社会活动，反对政治活动”，[13]使其勇于探索和实践的科学性，被大大降低和削弱了，这不能不说是一个很大的遗憾。

二、“新儒家”音乐思想的产生及其内容

1. 王光祈“新儒家”音乐思想的产生

王光祈积极倡导“社会运动”，以培养“民族实力”。他怀着一颗寻求救国真理的赤子之心远走他乡，终于找到了他所认为的振兴民族的最好的方式——“礼乐复兴”，即创造具有民族性的“国乐”。他在《德国人之音乐生活·德国音乐与中国》一文中表露出这种思想：“吾国孔子学说，完全建筑在礼乐之上，所谓六艺亦以礼乐二字冠首，吾人由此以养成今日中华民族之‘民族性’。昔日吾族之所以繁衍一时者，以保有此‘民族性’之故；今日吾族之所以奄然一息者，以将失此‘民族性’之故。吾国昔日之屡为外族征服，而终能自拔者，亦以保有此‘民族性’之故；今日

之虽不为人瓜分，而势亦自灭者，亦以将失此'民族性'之故。呜呼！前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。"[19]这是他面对民族文化危机而发出的喟然长叹。虽然他身在异域，学习的是西洋音乐，但他却独钟情于中国传统的儒家"礼乐"观。他认为"礼乐"与中华民族的精神有着密切的关系，所以"欲借此以唤醒'中华民族本性'，为抵抗外国文化侵略之工具。"[20]他在《东西乐制之研究·自序》中激昂地言道："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之'少年中国'，灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业。"他又说："'礼乐'不兴，则中国必亡。"[21]王光祈自此而抱定"礼乐复兴"的信念，并从对祖国的一片挚爱中，幻化出寻求"国乐"的热情之火。

2. 王光祈"新儒家"音乐思想的内容

王光祈"新儒家"音乐思想的产生，并非是偶然的。它最深厚的内容源泉来自王光祈炽烈的爱国热情和民族自尊心。因此他最懂得尊重中国传统文化，具体到音乐领域也就是儒家的"礼乐"观。他的音乐理想在于创造一种以"礼乐"观为基础并借鉴西洋音乐之长的"国乐"。在理论上，他大胆地运用了"进化论"的观点，并与传统的儒家"礼乐"观相融合，形成了自己独有的以"谐和"为中心的"新儒家"音乐思想。

在传统的儒家思想中，"礼"是约束人们行为的社会及道德规范，孔子亦视之为一种政治伦理思想，希图达到以礼安邦的目的。而"乐"反映了"礼"，其自身的功用在于陶冶人的情操，以辅助并迎合"礼"的需要。王光祈在对传统"礼乐"观的认识基础上，将"谐和态度"视之为"中华民族的唯一特性"。他所讲的"谐和"大大提高了"乐"的地位，以为孔子的全部学说"都建筑在这个音乐上面"。[22]他视"'礼'为外面行动的一种节制，'乐'便是内心生活的一种谐和"，[23]而礼法只不过是"我们内心谐和生活

之一种节奏”，也就是“内心谐和生活的要求，必须如此”。而且“假如有一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不近人情，我们直可以掉头不顾。”[30]传统儒家思想中历来占主导地位的“礼”在他眼里“只算一种我们内心谐和生活之表现于外的”；“只算是‘乐’的一种附带品”。[29]如此强调乐的重要地位，以“谐和态度”作为“礼乐”的核心，并明确为“中华民族的唯一特性”，这在传统及后来的儒学史上，也是十分少见的。王光祈亦将“进化论”引入“国乐”中。他在《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》中说：“现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。……因为要利用西洋科学方法，所以我们便不能不先研究西洋音乐的进化。”众所周知，“五四”新文化运动中，具有进步思想的人们用来批评儒家思想的哲学武器，其中包括进化论，而王光祈这位自称“孔子信徒”的人，却将“进化论”与传统的“礼乐”观结合了起来，阐明了“古礼古乐之不适于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨”[3]的“新儒家”音乐思想的新内容。由于他接触了欧洲先进的科学知识，从而开阔了眼界，拓宽了思路，在对待传统文化问题时，不拘泥于传统的思维轨迹，而去独立思辩和立论。他在阐述和引申孔子的音乐思想，对“谐和”进行解释时，采取了“六经注我”的态度。如他所言：“我们的孔夫子，很懂得这个谐和的妙用，遂把他的全部学说，都建筑在这个音乐上面”。又说“孔夫子既发明了这个谐和的作用，他便一手把我们中华民族造成他所理想的‘谐和态度之民族’”[3]。他的这种说法，从目前掌握的史料看，尚没发现孔子有关音乐思想的言论中，有对“谐和“（或“和”）的明确论载。由此看出，他对孔子关于“谐和”的解释，同他吸收西方先进科学的目的一样，是为了对传统的民族音乐进行改造和继承，从而推动“国乐”的发展。

历史是向前发展的，传统文化也应在“进化”的潮流中不断发展和完善，否则，传统文化将失去历史意义和存在价值，成为被淘汰的旧文化。我们可以从“谐和态度”所体现出来的“新儒家”音乐思想的基本内容中，感受到它一方面反映了王光祈为“唤起中华民族的再兴”而呐喊出“礼乐复兴”的心声；另一方面，与一些主张固守传统儒学而戴盆望天的学者相比，也反映出他的思想更具新意。尤其在音乐实践上，王光祈更有越出“新儒家”之处。他在《欧洲音乐进化论》、《东西乐制之研究》、《音乐在教育上之价值》和《德国人之音乐生活（一）德国音乐与中国》等论著中，对我国律制、曲谱、乐器和音乐教育与欧洲的音乐进行了认真的研究和比较，虽将他的“新儒家”音乐思想——“礼乐复兴”始终贯穿于其间，但实际上已超越出“礼乐复兴”的范围。

三、王光祈的文化心态：既和“新儒家共鸣，又与“五四”科学精神同步

笔者既将王光祈的音乐思想冠之以“新儒家”的头衔，就有必要在此通过对王光祈的音乐思想的分析，研究他和“新儒家”的共同文化心态。他们的共同特点是：(1) 尊重传统文化，强调传统文化的独创性，以展现中国文化精神。(2) 具有民族文化的危机感，将“礼乐复兴”视为中国文化不可缺少的重要组成部分。

在“新文化”运动中，以陈独秀、李大钊和吴虞等为代表的一批具有进步思想的知识分子，把批判的锋芒直指中国封建的伦理纲常，并指出了儒家思想对中国文化发展所产生的消极影响。吴虞认为：“孔子自是当时之伟人，然欲坚执其学以笼罩天下后世，阻碍文化之发展，以扬专制之余焰，则不得不攻之者，势也。”[⑲]这种对封建主义文化的猛烈抨击，为西方资产阶级哲学及文化思潮的传播提供了条件，并为觉醒的中国先进分子认识和掌握马克思

主义打开了窗口。对立的一方则以梁启超、梁漱溟和杜亚泉等为代表，认为东西文化本质不同，所以西方文化不能代替东方文化，主张走儒家的道路。为此，双方就东西文化的问题展开了大论战，从而为"新儒家"的产生提供了条件。

梁漱溟认为："西方文化是以意欲向前要求为根本精神"，然而"中国文化是以意欲自为调和、持中为其根本精神的"，并认为"世界未来文化就是中国文化的复兴。"[⑳]他强调了东西文化及其哲学存在着根本的差异，并以此来论证所谓只有中国文化的复兴，才是人类文化的出路。张君劢认为："然东西文化之本末各不同，如西洋人好言彻底，中国好言包容；此两种精神，以后必有一场大激战。胜负分明之日，即中国文化根本精神决定之日。"[㉑]梁、张的文化观都以中西文化本质不同为理由，来强调传统文化自身所具有的独创性，从而主张树立中国文化之精神。王光祈对此也有同样的认识，他说："余即主张'音乐作品'是含有'民族性'的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造"。[㉒]王光祈在关于"礼乐复兴"的问题上，与梁漱溟的观点也是基本一致的。梁漱溟在回答宗教能否代替"陶养感情"这一问题时说："其实宗教不合宜，美术也不成功，唯一不二，便是中国的礼乐！礼乐在未来文化中之重要是我敢断言的"，而且"礼乐的复兴也是我们已经推定的"。[㉓]王光祈认为："'礼乐'是中国古代唯一最有价值的文化。"因而"礼乐不兴，则中国必亡"。[㉔]由此可见，王光祈与"新儒家"在对待"礼乐"的态度也是一致的，这反映了他们相联的民族文化危机感，以至于共同寄望"礼乐"，使中国传统文化得以复兴。不难看出，"新儒家"是以中国传统文化为唯一精神实体，强调通过东西方文化的比较，来加深对传统文化的认识，并会通于西学，谋求这种精神实体的展现，从而肯定传统文化的独创性。王光祈亦是如此，他正是在接受了西方"进化论"和"比较音乐学"的方法之后，使他得以跳出狭窄的中国传统文化的范围，去

宏观地审视整体的民族文化的。这与他从一个"思想破灭"的空想社会主义者，进而转变成为充满爱国热情的民族主义者有着最直接的关系；这也是他主张用"礼乐复兴""以唤醒中华民族，实现我们日夜梦想的'少年中国'"[31]的信心之源。当然，在王光祈的"新儒家"音乐思想中，也有片面夸大音乐的社会作用的一面，如："欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导，何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。"[32]但他又说："（认为）音乐能解决一切社会问题者，此乃夸妄之言也；反之，或谓音乐系远远无用之学者，亦是武断之论也。"[33]他幻想用音乐来达到振兴中华民族的目的，可谓是用心良苦。遗憾的是他未能接受历史唯物主义。由于他所处的时代的影响，在他的思想中，汇集了"空想社会主义"、"新村主义"和"民族主义"等多种成分，使他浮摇于"空想社会主义"与"民族主义"之间，因此，在他的"新儒家"音乐思想中，既有辩证的一面，也有主观的一面。

从"五四"新文化运动至今，70多年过去了。当我们翻开"新儒家"这一页时，会发现王光祈的音乐思想与"新儒家"有着十分密切的联系。他坦然自称"是孔子的信徒"，并以"新儒家"的"礼乐复兴"为信念，以图"国乐"的崛起和民众的觉醒。难能可贵的是，从他在介绍西学与他在音乐理论实践上取得的成就来看，他的治学倾向是与"五四"时期所提倡的科学态度相一致的，是应该肯定的。如他的《音学》、《学说话与学唱歌》、《声音心理学》、《对谱音乐》、《音乐在教育上之价值》和《德国人之音乐生活》等论著，正是他积极介绍先进西学，以振兴"国乐"的具体体现。尤其《音学》一书，填补了当时我国在音乐声学领域的空白。对王光祈的评价，我们应当采取客观的态度。正如冯文慈先生所说的："历史人物的功过常常是复杂的，言和行的关系也常常是复杂的。处于历史转折时期的王光祈，也表现出这种复杂性。"[34]王光祈清贫、孤身奋斗一生，将满腔的热情倾注于寻求中国

出路的社会改革之中，并力求以严谨的科学的态度来比较东西方的音乐文化，研究建立具有民族性的"国乐"理论，为后人树立了不断进取和开创的楷模。因而，他不仅是我国现代音乐史上第一位音乐学家，而且也是开启"新儒家"音乐思想先声的第一人。

1992 年 4 月

（本文作者为中国音乐学院四年级学生，指导教师冯文慈教授）

〔注〕

①《五四时期的社团》<一>，第 225 页，张允侯、殷叙彝、洪清祥、王云升编，生活·读书·新知三联书店，1979 年 4 月。

②《五四时期的社团》<二>，第 380 页。编者、出版单位及年月同①。

③④《少年中国》第 1 卷第 8 期，1920 年 2 月。

⑤同②，第 413 页。

⑥⑮同①，第 402 页。

⑦同①，第 514 页。

⑧同①，第 309 页。

⑨⑩同①，第 471 页。

⑪⑭⑯《王光祈音乐论文选》，第 42 页。王光祈研究学术讨论会筹备处出版，1984 年 4 月，成都。

⑫同①，第 514 页。

⑬同⑪，第 65 页。

⑰㉝王光祈《国人能力破产之可惊》，见《醒狮》第 32 号。

⑱同⑪，第 7 页。

⑲⑳㉑㉒㉔王光祈《欧洲音乐进化论》，见《王光祈音乐论文选》。

㉓同⑪，第 44 页。

㉕吴虞《致陈独秀》，见《吴虞集》，赵清、郑城编，四川人民出版社，1985 年，成都。

㉖㉙梁漱溟《东西文化及其哲学》，见《五四前后东西文化问题论战文选》，第 439 页。陈崧编。

㉗张君劢《欧洲文化之危机及中国新文化之趋向》，见《五四前后东西文化问题论战文选》，陈崧编。

㉘同⑪，第146页。

㉚同⑪，第7页。

㉛同⑪，第65页。

㉜王光祈《东西乐制之研究·自序》。

㉞《王光祈研究论文集》第81页，1985年6月，成都。

对乐律、乐舞、乐器的研究
——王光祈《中国音乐史》的启示

庄本立

一、前言

王光祈先生为中国音乐的先驱，是一位伟大的音乐学家及音乐史学家，他的许多著作与思想，对后世产生了莫大的影响，笔者中学时代，在上海首先拜读了他的《中国音乐史》，不胜钦佩。后来在中华书局，买到了许多原存仓库中的著作，象《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《西洋制谱学提要》、《西洋名曲解说》、《中国诗词曲之轻重律》等多种。四十余年前，即带到了台湾，珍藏在我的书橱中，获益良多。在沪时又常听姑母谈到王光祈先生，说他刻苦勤奋，经常在图书馆中阅读研究，因他与笔者的姑丈及二叔为留德同学。在台湾笔者兼中央研究院民族学研究所之研究工作时，凌纯声所长有时也会谈到王先生，因其《中国音乐史》中有一张演奏古琴的照片，此即1927年，凌所长在德国佛兰克福特“国际音乐会”中，介绍中国古琴音乐时所摄，因此数十年来，笔者一直对王先生非常仰慕与尊敬，尤其对《中国音乐史》自序中提到的“又何须添此一位黄面黑发之西洋音乐家?”令人深省，唤醒了对本国文化的重视及民族精神的发扬。笔者原学电机工程，因受王先生许多著作的影响，遂欲用科学的方法来复兴我国的音乐。王著《中国音乐史》，虽非一般的音乐通史，但却包罗了乐律、乐调、乐谱、乐器、乐舞、歌剧等之论述，令人

在多方面感到兴趣而深受影响。兹仅将近年来对乐律、乐舞、及乐器三方面的研究，择要作一陈述，敬请多予指教。

二、朱载堉管上求律的修正

（一）修正的理论

王光祈先生在《中国音乐史》中，以史学家的观点对朱载堉的十二平均律作一说明与介绍，但并未详细讨论其为何如此推求，及有无缺失。笔者因感朱载堉于明万历十二年（1584年）的《律学新说》中，发明了十二平均律的求法，为世界上最早有数学理论根据求出比率者，在万历二十四年（1596年）的《律吕精义》中，更作精密的计算，但并未作为何如此推算的理论说明。1956年笔者为研究祖先光辉的成就，希望能予阐明，即发现朱氏在弦上的求法，完全正确，即相邻律的弦长，可以乘或除 $\sqrt[12]{2}=1.059463094\cdots$ 的比率，求得低半音或高半音的弦长，但在管上的求法，则须稍加修正。

朱载堉在《律吕精义》内篇卷二中，曾说明一根律管等分为二，全律半律之声必不相合，半律皆下全一律，会较低半音，所以他的律管直径是递变的，其比率为 1.029302236 即 $\sqrt{\sqrt[12]{2}}=\sqrt[24]{2}$，至于管长则照 $\sqrt[12]{2}$ 的比率 1.05946094 递变。经笔者仔细研究后，知管长递变之比率 1.059463094，完全正确，但管径递变之比率 1.029302236，应予修正，兹说明如下：

根据物理实验的结果，知空气在管中振动的有效长度与管径有关，其补正长度之长短，与管径之大小有一定之比例，即管径大时，补正气柱之长度较长；管径小时，补正气柱之长度较短。

设 L' = 有效气柱之长，L = 实际管长，a = 常数，d = 内径，c = 管端补正长度，则

$$c \propto d \qquad c=ad$$

$$L'=L+c=L+ad$$

今若有两根二端开口之相邻律管，其长各为 L_1 及 L_2，内径各为 d_1 及 d_2，发音频率各为 f_1 及 f_2，声音在空气中的速度为 V，若除以波长即得振动频率，而两端开口管之波长为 2（L＋ad）

$$\therefore f_1=\frac{V}{2(L_1+ad_1)} \cdots\cdots (1)$$

$$f_2=\frac{V}{2(L_2+ad_2)} \cdots\cdots (2)$$

$$(1) \div (2) \qquad \frac{f_1}{f_2}=\frac{L_2+ad_2}{L_1+ad_1} \cdots\cdots (3)$$

今若欲制定一种律管，其管长必须与频率作一定之反比改变时，即

$$\frac{L_1}{L_2}=\frac{f_2}{f_1}=K,\ L_1=KL_2$$

则（3）式为

$$\frac{1}{K}=\frac{L_2+ad_2}{KL_2+ad_1}$$

$$KL_2+ad_2=KL_2+Kad_2$$

两边的 KL_2 及 a 消掉，

于是 $d_1=Kd_2$

$$\therefore \qquad \frac{d_1}{d_2}=K$$

因此管长若照一定比率 K 增减时，管径也要照同一比率 K 增减，十二平均律在管上求律时，其长度及内径应照同一比率，即 1.059463094 增减，才属正确。

（二）朱氏律管与笔者修正律管之比较

在列表比较之前，有几点须先加以说明：

1. 朱氏《律吕精义》中之尺寸单位，有尺、寸、分、厘、毫、丝、忽、微、纤九种，内篇卷三中之尺寸，分后有15位数字，用汉字直写，阅读不便，故均改用阿拉伯数字横写，以分为单位。

2. 朱氏计算精微，曾算至分后15位，深为钦佩，但对律管之实际制造，并无用处，故笔者修正之管径，仅算至分后6位。又律管制作时，因过分细微之尺寸无法量出，同时对发音也无甚影响，故将夏尺换算为公分时，只取小数点后三位，至1/1000公分。

3. 朱氏律管尺度，系以夏尺为基准，故照朱氏所说，实测唐朝“开元通宝”之钱径后，推算1夏尺＝25.525公分，再换算夏尺为今人之尺度。

4. 笔者计算之起点与朱氏稍异，因朱氏认为黄钟正律用作长度基准虽足，但用于容量及衡重则不足，因其只能容半合，黍重只半两，所以他计算时是由倍律黄钟起，管长二尺，内径五分，容黍二合，称重二两，以合自然整数，但笔者认为此点值得商榷，因古代是以黄钟正律为度量衡及音律之基准，其长为一夏尺、容量为一龠，黍重则为十二铢，均属整数。故笔者之计算，是以正律黄钟为准，求出倍律黄钟、及半律黄钟后，再照1.059463094之比率推算各律长度及管径，最后一位数字四舍五入。

5. 笔者正律黄钟之内径为3.536786夏分，系根据朱氏所说纵黍、横黍之尺度关系而求得，即空围纵黍尺9分＝横黍尺（夏尺）100/9分，内径为100/9÷π＝3.536768分，朱氏之黄钟正律内径＝3.535533分，此为凑合倍律黄钟内径5分之整数，而使推算至正律黄钟之内径，有些微差误，较小0.001235分。

6. 朱氏律管之外径为内径的$\sqrt{2}$倍，即外径＝内径×1.41421356，故不再列出。

7. 高音半律之尺度虽可算出而制成律管，但因管径太细，较难吹响，故用正律为宜。

8. 表中修正尺度用作有底管，黄钟正律之音频及度量，应与古律相同；但如作两端开口管时，发音会比一端闭口管之高八度稍低（表三），因吹时前者在管端后面，而后者则在管端前缘，下唇掩盖了上端管口许多部分。

朱氏十二平均律之管长及笔者修正之管径尺寸，如下列之表一及表二，至于黄钟音高之比较，则如表三。笔者修正制作的玻璃律管见图一*。

* 由于印刷上的原因，文中插图皆未印出，敬希庄先生及读者见谅——编者。

表一　朱氏律管之长度

律名		夏尺（分）	公分
倍律	黄钟	200.000000000000000	51.050
	大吕	188.774862536338699	48.184
	太蔟	178.179743628067860	45.480
	夹钟	168.179283050742908	42.928
	姑洗	158.710105196819947	40.518
	仲吕	149.830707687668149	38.244
	蕤宾	141.421356237309504	36.098
	林钟	133.483985417003436	34.070
	夷则	125.992104989487316	32.160
	南吕	118.920711500272106	30.354
	无射	112.246204830937298	28.640
	应钟	105.946309435929526	27.042
正律	黄钟	100.000000000000000	25.525
	大吕	94.387431268169349	24.092
	太蔟	89.089871814033930	22.740
	夹钟	84.089641525371454	21.464
	姑洗	79.470052598409973	20.259
	仲吕	74.915353843834074	19.122
	蕤宾	70.710678118654752	18.049
	林钟	66.741992708501718	17.035
	夷则	62.996052494743658	16.080
	南吕	59.460355750136053	15.177
	无射	56.123102415468649	14.325
	应钟	52.973154717964763	13.521
半律	黄钟	50.000000000000000	12.763
	大吕	47.193715634084674	12.046
	太蔟	44.544935907016965	11.370
	夹钟	42.144820762685727	10.732
	姑洗	39.685026299207986	10.130
	仲吕	37.457676921917037	9.561
	蕤宾	35.355339059327376	9.025
	林钟	33.370996354250859	8.518
	夷则	31.498026247371829	8.040
	南吕	29.730177875068026	7.589
	无射	28.061551207734324	7.163
	应钟	26.486577358982381	6.761

表二　朱氏及笔者修正律管之内径

律名		朱氏 夏尺（分）	朱氏 公分	笔者修正 夏尺（分）	笔者修正 公分
倍律	黄钟	5.000000000000000	1.276	7.073536	1.806
	大吕	4.857659705768029	1.240	6.676529	1.704
	太蔟	4.719371563408467	1.205	6.301804	1.609
	夹钟	4.585020216023356	1.170	5.928111	1.518
	姑洗	4.454493590701696	1.137	5.614269	1.433
	仲吕	4.327682805030715	1.105	5.299164	1.353
	蕤宾	4.204482076268572	1.073	5.001745	1.277
	林钟	4.084788633102749	1.043	4.721019	1.205
	夷则	3.968502629920498	1.013	4.456048	1.137
	南吕	3.855527063519852	0.984	4.205949	1.074
	无射	3.745767692191703	0.956	3.969888	1.013
	应钟	3.639132957105468	0.929	3.747075	0.956
正律	黄钟	3.535533905932737	0.902	3.536768	0.903
	大吕	3.434884118645222	0.877	3.338265	0.852
	太蔟	3.337099635425085	0.852	3.150902	0.804
	夹钟	3.242098886627524	0.828	2.974056	0.759
	姑洗	3.149802624737182	0.804	2.807134	0.717
	仲吕	3.060133858261638	0.781	2.649582	0.683
	蕤宾	2.973017787506802	0.759	2.500873	0.683
	林钟	2.888381742180682	0.737	2.360510	0.603
	夷则	2.806155120773432	0.716	2.228024	0.569
	南吕	2.726269331663144	0.696	2.102975	0.537
	无射	2.648657735898238	0.676	1.984944	0.507
	应钟	2.573255591608730	0.657	1.873538	0.478
半律	黄钟	2.500000000000000	0.638	1.768384	0.451
	大吕	2.428829852884014	0.620	1.663132	0.426
	太蔟	2.359685781704233	0.602	1.575455	0.402
	夹钟	2.292510108011678	0.585	1.487028	0.380
	姑洗	2.227246795350848	0.569	1.403568	0.358
	仲吕	2.163841402515357	0.552	1.324791	0.338
	蕤宾	2.102241038134286	0.537	1.250436	0.319
	林钟	2.042394316551374	0.521	1.180255	0.301
	夷则	1.984251314960249	0.506	1.114013	0.284
	南吕	1.927763531759926	0.492	1.051488	0.268
	无射	1.872883846095851	0.478	0.992472	0.253
	应钟	1.819566478552734	0.464	0.936769	0.239

表三 朱氏黄钟与笔者修正后之比较

律名	朱氏律管		笔者修正律管			
	两端开口		两端开口		一端闭口	
	频率	西律	频率	西律	频率	西律
黄钟倍律	318	e^{1-}	312.5	$^{b}e^{1}$	162.5	E
黄钟正律	633	e^{2-}	625	$^{b}e^{2}$	325	e^{1}
黄钟半律	1，258	$^{b}e^{3-}$	1，250	$^{b}e^{3}$	650	e^{2}

测定时温度：20.5℃ 气压：764mmHg.

（三）律管吹口之修正

朱氏律管为两端开口，故须有吹口，才能吹响，其尺寸在《律吕精义》内篇卷五31页，有详细之说明：

“每律上端各有豁口，长广一分七厘米六毫，倍律、正律、半律皆同。勿令过与不及，不及则浊，过则清矣。通长正数，连豁口算者是也；除豁口不算非也。”

内篇卷八14页中亦有说明：

“洞门纵横皆广一分七厘六毫，乃黄钟正律内径之半也。律有长短广狭，惟吹口则无异，俱依比较，勿过不及，不及则浊，过则清矣。”

由此产生了两个问题，会影响音高而欠准确。

1. 因管之上端开了吹口，其实际气柱将较无吹口者稍短，使发音会稍高而不太正确。

2. 倍律、正律、半律不论长短粗细，其吹口均为1.76夏分，并未照比例增减，这将影响音高而不准。

故笔者修正律管的上端，不开吹口，仅在吹气处削磨一斜面，约成20°，使管口有一薄缘（图二），但并不损及内壁，这样既易吹响，又不减短管长及气柱，似乎较为理想。

三、古乐舞的再现

王著《中国音乐史》第八章乐舞之进化中，曾简单的提到了中国古代的雅乐是“伦理的音乐”，舞蹈是“伦理的舞”，并刊载了朱载堉《六代小舞谱》中的文舞与武舞图，及《灵星小舞谱》中的“太字图”。使笔者获得了深刻的印象与兴趣，同时因感日本保存了唐代乐舞，韩国也有宋代的古乐，所以想到为什么不先将我国有资料可循的明代乐舞，予以重现呢？博物馆中有许多古乐器，陈列着供人参观，那是静态的，我们应有一些动态的古乐舞。使人能听到与看到，这样更容易了解与欣赏。现将演过的乐舞，说明如下：

（一）“天下太平”字舞

这是合乐、歌、舞、颂四位一体的古乐舞（载乐律全书卷三十、306—396 页），早在 1976 年即在台北、台中、高雄、花莲等地巡回演出过。出场时依“转班鼓”节奏末一节的“鼓冬鼓冬冬”，五步一顿，庄严地由执帗者引导左右各八人，分由舞台两侧入场，舞台中央排成两行，待立定后，击鼓两下。

接着持帗者致语赞云：“五谷收成，仓廪丰盈；风雨两顺，天下太平。”然后左执帗赞云：“天下太平字舞献第一字。”右一人赞云：“舞者就位。”然后听鼓声，一下一步，排列成正方形，每边四人（图三）。

立定后，播鞉三通，击钟一下，乐奏调寄“鼓孤桐”的“古南风歌”，舞者起舞，共四十二拍鼓板，即 42 小节，自第一小节至第三十二小节，为上转（仁）、下转（义）、外转（智）、内转（礼）、转初（仁）、转半（义）、转周（信）、转过（智）、转留（礼）、伏睹（尊敬于君）、仰瞻（亲爱于父）、回顾（和顺于夫）等伦理舞之基本动作，自三十三至四十二小节，为排字之动作与音

乐。舞毕打四拍之鼓，鸣钟一声后，舞者起立，接着右持帔者赞云："舞毕复位。"然后听鼓声，一下一步，排列成正方形。

舞第二字时，左执帔者赞云："天下太平舞献第二字"，右引舞赞云："舞者就位。"，接着播鼗三通，钟鸣后乐再自第33小节奏至第42小节止，舞成"下"字。接着击鼓四下，鸣钟一下后起立，右引舞再云："舞毕复位。"遂依鼓声再排列成正方形。

然后依同样程序，再舞出"太"字及"平"字。四字舞毕，舞者复位时，再排成两行，准备退班，左引舞致语赞云："阳春布德泽，万物生光辉，少壮不努力，老太徒伤悲。"接着再赞："踏板收队。"右引舞赞云："舞毕皆退。"然后播鼗三通，击钟一下，奏"青天歌"曲调，唱"古秋风辞"退场。

为使乐舞紧凑，每字舞毕，省去四拍之鼓，因复位时还要击鼓四下。退场时改击鼓二下后，便唱奏"青天歌"，至全部退出后停止，并不奏完，因全部有42小节。至于舞蹈，若照书上舞谱舞出，观众是在上位，天下太平四字，看起来是倒的。为配合观众视觉，最好改排一下，使看起来字是正的，较为清楚。

"天下太平"字舞也曾改排为"天下大同"字舞演出过，将引舞的致语改为："国泰民安，万物昌隆；风调雨顺，天下大同。"又将"太"字改排为"大"字，"平"字改为"同"字。因笔画不多，在人数上均可办到。

(二) 汉代教田舞

朱载堉著《灵星小舞谱》第11－305页，载有"汉代教田舞"之乐谱与舞谱，舞者八对十六人，引舞二人，出场後排成圆弧，舞者相对的执八种不同的农具，依次在圆中的左右舞位（图四）舞蹈。

进场时仍依转班鼓五步一顿的节奏排成两行，立定後引舞致语赞云："灵星雅乐，汉朝制作；舞象教田，耕种收获。"左一人赞云："引入缀兆。"，右一人赞云："左右分班。"然后转鼓声，一

下一步，排成圆弧。

左引舞赞："第一对教芟除，手执镰舞。"右引舞赞"舞者就位。"于是舞者依鼓声步至舞位，播鞉三通后，钟鸣乐作，吹奏"豆叶黄"三十二小节，唱"立我烝民谱章"，曲终乐止。右引舞赞："舞毕复位。"第一对回至原位，再由第二对舞。

第二对教开垦，手执镢舞。

第三对教栽种，手执锹舞。

第四对教耘耨，手执锄舞。

第五对教驱爵，手执竿舞。

第六对教收获，手执杈舞。

第七对教舂拂，执连枷舞。

第八对教簸扬，执木枕舞。

如此八对，一对一对依次来舞，动作重复，乐曲又均为"豆叶黄"、一共八次并无变化，若在舞台表演，沉闷而呆板，颇不讨好。故笔者将乐曲改奏三遍或两遍。先以一对两人照图谱来舞，再渐增为两对四人，四对八人，最后八对十六人来舞，这样较有变化及高潮，使能适合舞台的演出。

最后舞毕复位时，引舞相对走至舞台中央，舞者则排成圆弧，立定致语赞云："教田既毕，农事已成；讴歌舞蹈，答谢神明。"稍停即用"天下太平"字舞．退班前的赞语，左云："踏板收队。"右云："舞毕皆退。"再击鼓两下后，奏"金字经"，唱"思文后稷谱章"、左右相对列队绕场一周后，进入后台。不再象原书所述立定致语后，放下农具再退场。因在舞台表演与灵星祠中祭祠中祭祀不同，故必须改编，否则无人愿来欣赏。

（三）祭孔乐舞

台湾过去的祭孔，是沿袭清制，演奏清代乐章，照清朝舞谱，手执单羽之翟而舞，乐生舞生均穿白长衫，黑马褂，乐器也不完整。1968年由笔者首先负责改进台北孔庙的典礼乐舞，制作了编

钟、编磬、搏拊、鞉鼓及拍板，音乐及舞蹈则照明朝黄佐著《南雍志》中的乐谱与舞谱，予以排练演出，乐谱是明洪武五年八月所颁，乐章是从宋经元而传至明；服装是根据宋朝的制度，乐长穿紫公服，乐生穿绯袍，舞生穿浅黄色绸袍，麾生、节生穿绿色绸袍；乐生戴介帻，舞生初用假发后改戴书生帽，足均穿黑靴；翟则改用明制之三支雉羽。乐生歌生人数也增至六十余人（图五）。1969 年完成了镛钟、特钟、晋鼓、建鼓等之制作。1970 年再完成了应鼓及特磬。1976 年为台中市及高雄市孔庙设计制作了全套乐器，并指导乐舞的演出。1982—87 年曾五度至美国旧金山、洛杉矶、纽约指导祭孔大典，1988 年又为日本会津若松市孔庙，设计制作了全套乐器，并教导典礼及乐舞。1990 年日本汤岛圣堂建堂300 周年，台北市曾组团前往参加祭孔大典（图六），介绍了全部礼仪乐舞，以促进文化之交流。

祭孔礼乐除开始时之三通鼓外，其他乐章，悉照明朝如附谱。依仪序唱奏各乐章，凡奏乐，先听乐长朗赞："乐奏○和之曲"，徐缓悠长，接着击柷三下，播鞉三通，击特钟一下后唱奏，每句唱毕，击特磬一下，以收其韵，然后击应鼓一下，抟拊左右各应一次，共三回如：○OO○OO○OO，接着再击钟一下起奏下一句，照此模式唱奏至仪节将结束时，乐长在乐句唱毕，应鼓击第三次时，唱赞："乐止"，司敔者遂以籈击虎首三次，刷虎背龃龉三次。

唱奏乐章时，乐长执拍板碰击于每小节之第一拍，建鼓、编钟原击第一拍，特钟、编磬击第三拍。但为使演奏效果较佳，节奏明显，有左右前后立体感，近由建鼓、晋鼓分别隔一小节击第一拍，特钟、镛钟分别隔一小节击第三拍，编钟击第二拍，编磬击第四拍，抟拊每拍左右各击一下，其他乐器及歌生，每字均唱奏四拍，这样各敲击乐器均可明显听出。至于管弦乐器，有用笛 6、笙 6、排箫 4、埙 4、篪 4、箫 4、琴 4、瑟 2，歌生 16 人，视场地大小而增减，音量小者，则加装扩音器，使之平衡。

明朝的祭孔舞谱，除《南雍志》外，还有《三才图会》及《頖宫礼乐疏》可资参考。

(四) 古曲的用于婚礼

古曲一般都做学术性的研究与演奏，早与我们的大众生活远离，但是如果我们细加研究与安排，也可用于我们的婚礼，与生活发生了关系，不至于感到陌生 。兹将笔者选用的数首，说明如下：

1.《诗经》乐谱“关雎”第一段，用于婚礼开始，击钟或铜磬两下后唱奏，不必太长，只有四句，描述男女爱慕之情。以 5/4 拍之节奏唱奏，每句最后一拍殿以铜磬。

2.《诗经》“关雎”第二段，可用于主婚人、介绍人、证婚人就位时，以 5/4 拍之节奏唱奏，描述男女相亲相爱，如琴瑟之友之及钟鼓之乐之。全曲可一直唱奏，在司仪朗读仪序时，将音量稍予减弱即可。又视实际情形，可继续演奏或提前结束。

3. 清同治年间皇家婚礼之乐“宜平之章”(《清朝续文献通考》卷 199 乐 12，第 9471 页)，庄严隆重而喜悦，词藻极美，充满喜庆，吉祥之意，可用于新郎新娘就位。原“绥福履”之旋律为 161－，今改为 321－，使旋律之进行，较为顺畅。本曲如感 G 调太高，可降低一音以 F 调唱奏。

4. 清同治年间皇家所用之乐“愉平之章”(与上曲同页)，可用于新娘用印，主婚人、介绍人、证婚人用印，及新郎新娘交换信物时，轻声唱奏，作为背景音乐。此曲庄严而欢乐，惟原唱词“凤节蜺旌命肃将”不太适宜，故改为“龙烛凤冠耀殿堂”，以适合现在一般大众之使用。又音调如感太高，可降低一音改 F 调唱奏。

5. 唐朝轻快活泼的“酒胡子”曲调，原为英国毕铿博士 (Dr · Laurence Picken) 所译唐代乐谱，节奏及曲调，甚合“礼成”之用，但无歌词，故笔者将清皇家所用“怿平之章”(前曲同页) 中之前

段歌词，予以填配，词意颇合礼成仪节。

6. 卞赵如蘭博士著《Sonq Dynasty Musical Sources and Their Inter－pertation》中的"愿成双令"乐曲，原谱只译音高及标明乐句，并未标明节奏，亦无歌词，故笔者细视乐曲后，标以节奏，填上歌词，觉得可用于男女傧相引新郎新娘入洞房之仪节。

7. 《诗经》"南山有鱼"之章，为古代以酒及鱼来乡宴嘉宾之乐，可用作婚宴之乐，采 6/4 拍之节奏，使较轻快活泼，而有喜庆气氛。

此古典式的婚礼及乐曲，今年曾在台北音乐会中试演过（图七）。

四、乐器的研古与创新

（一）古乐器的复制

我国有许多古乐器，有的已经失传，有的藏于博物馆，有的见于图片，甚少实际应用。其实它们均具有特殊音色及民族特性，值得我们去研究与发扬；有些稍加改良，即可赋予新的生命而可用于现代。兹分别将个人所作，说明如下：

A. 敲击乐器

1. 钟类

（1）编钟——1968 年根据战国时的编钟，重予计算设计，完成大小厚薄递变型，断面为椭圆形的编钟 16 个，以半音阶排列，分上下两层，各挂八个，最低音为 d^2，最高为 f^3。亲自调音磨制、甚费时间。木架以桧木制成，上刻翔龙，下为伏狮，符合古制，而可拆装。1976 年为台中及高雄孔庙各做了一套。1988 年为日本会津若松市，重新设计制作，完成大小递变厚薄相同型之编钟 16 个（编镈式），断面为圆型，体积及音量较前为大、音亦较低五度，自 g^1－$a^{\#2}$。（图八）去年及今年又先后为中国文化大学及台北孔庙各

完成一套。

（2）特钟——体高60公分，钮高15公分，通高75公分，口径50.4公分，1969年设计制作完成，以钢铁铸成，发音铿锵悠长。1982年又做两个青铜的，各重168公斤，（图九），1988，1989年分别为日本会津孔庙及中国文化大学各铸一个。

（3）镛钟——体高108公分，钮高27公分，通高135公分，口径90公分，1968年以钢铁为台北孔庙铸造一个，1976年为台中、高雄各铸一个，1988年改以青铜为日本会津孔庙铸造一个重约八百余公斤（图十），发音宏亮，余音悠长。能特显庄严之气氛。

2. 磬类

（1）编磬——1968年根据中央研究院及历史博物馆藏战国时之编磬，重予计算设计，完成了大小及厚薄递变型的编磬一套，共十六块，以台湾花莲的黑大理石制成，分上下两排悬于木架上，依半音阶排列，音域自d^2至f^3，亲自磨制。架之上部横梁刻飞凤，下部基座刻蹲凫。1976年为台中及高雄孔庙各做一套。1988年为日本会津孔庙制作时，又改进为大小递变之等厚型，使音量及面积增大，并改以意大利之木纹石制作，音质铿锵清脆，余音悠长（图十一）。1989年为中国文化大学制作同型者一套。

（2）特磬——1970年参照河南安阳洹北武官村出土之商代虎纹特磬，以台湾黑大理石制成，亦刻虎纹（图十二）后又制作多块，1988年后，改以意大利木纹石制作。

3. 鼓类

（1）晋鼓——亦称大成鼓，面径108公分，深120公分，腹径132公分（图十三）音量宏大而深沉。鼓身朱漆，横置于仪门内西侧，连鼓架高达270公分（1969年制）。

（2）建鼓——鼓身朱漆，面径69公分，深78公分，鼓下有一圆柱支撑，高150公分，立于十字形的底足中心，四面有木雕金漆伏狮四双，各蹬于足板上，柱下座部刻有水纹，上端鼓托刻

有云纹。贯穿鼓框之柱顶上，有可收折的黄缎方形华盖，绣有祥云金龙，四角饰以龙头丝垂，华盖之金顶上，立有木雕金鸾，建鼓自底至顶，通高约285公分（图十四，1969年制）。

（3）应鼓——较建鼓为小，顶上无华盖，立于十字形之底足上，面径54公分，深62公分，支柱较短，高135公分（图十五，1970年制）。

（4）搏拊——为系于颈上，左右拍击的小鼓，长42公分，面径21公分。不奏时置于长方形的木座上（图十六）。

（5）鞉鼓——装有木柄的小扁鼓，鼓径18公分，厚9公分，柄长75公分，鼓之两边系有珥珠，当持柄摇转时，珠即击鼓，快慢由右手控制（图十七）。

4. 木类

（1）柷——为启奏音乐所用之乐器，形如大方斗，上宽下狭，上边长72公分，下边长54公分，深54公分，每边面积之大小，与音之高低有关（图十八）。1976年后共做了四个。

（2）敔——这是止乐所用，状如伏虎，背上有二十七龃龉，但旧有的雕刻欠佳，刻得有些象狗，故1976年后曾制四个，形如伏虎，长68公分，高32公分（图十九）。敲击用之籈（音真），系用竹制，长60公分，破为24茎。

（3）拍板——为乐长所用，以黑檀木、紫檀木，或赤皮木制成，长30公分，下宽8.5公分，厚0.8公分，由六片组成（图二十）。

B. 吹奏乐器

1. 箫笛类

（1）排箫——曾做过椟箫两种：

（a）1973年照《乐学规范》之图样尺寸，自黄钟排至清夹，共16管、下端封闭，塞以软木塞、可以调音。箫管漆朱色，椟身漆黑色。箫前有二环，可系黄丝绳将排箫挂于颈上。此排箫通高

44.6公分，16管并排之宽度为33.8公分（图二十一）。

(b) 1968年仿台北孔庙之清式排箫制作，各管上端为一吹即响之导嘴，左右各八根，相邻为全音，一边为律，一边为吕，相差半音。椟身漆朱色，描绘金凤一对。椟与管通高37.8公分，椟宽39公分（图二十二）。

(2) 篪——也写作䶵，为我国古乐器之一，横吹如笛较粗有底，发音低柔。《诗经》小雅云："伯氏吹埙，仲氏吹篪"。后世常作兄弟和睦之喻，笔者曾试制多种：

(a) 古篪——两端封底，中间吹奏，朱载堉《律吕精义》中有详细及尺寸记载，笔者即根据该尺寸予以复制（图二十三上、中），该书原载：

"大篪长一尺四寸，两端皆径一寸，中间吹孔上出者，径三分五厘，前面左右各三孔，共六孔，径皆一分七厘半，后面及底无孔；其小者长一尺二寸，两端皆径八分五厘，中间吹孔上出者，径三分，前面左右各三孔，共六孔，皆径一分五厘，后面及底无孔。"

朱氏所用之尺为夏尺，相当于25.525公分。制成之古篪及铜䶵，发现有三缺点，故为后人所少用。

①因系闭端乐器，故吹不出高八度的二次谐音，使音域狭限于一组。

②音量较弱，不象笛那样清脆嘹亮，左右开孔吹较高音时，即弱而又费力。

③演奏指法要顾及左右，不若笛子单纯，握持时也不若笛之顺手舒适。

(b) 义嘴篪——曾参照《乐学规范》制作一篪（图二十三下），发现其十字形底孔指法及音高有问题，即全闭为黄钟时，用右小指按半窍时，不可能吹出大吕来，因有一端闭口与两端开口的问题产生，详见拙作《篪之研究》，由实际制作及实验，可证明古书上亦有了错误。

(c)清式篪——这是为祭孔使用而制作，一吹孔上出，音孔前五后一，共六个，另有二孔下出相并以出音，各孔全闭为A，以配合其他乐器一同演奏。

2. 埙类

(1)五音孔埙——自商代的骨埙、陶埙、宋代陈旸《乐书》中之颂埙，明代“中和韶乐”及朱载堉《律吕精义》中之埙，均为五音孔。笔者曾照陈旸《乐书》中颂埙之指法制作五音孔埙。其音阶为七声音阶，自Do至Si。

(2)六音孔埙——1966-1967年日本九州下关市绫罗木乡台地，曾发掘到弥生时代(200B.C.-250A.D.)破损的卵形六音孔陶埙。可能是汉代江浙渔民传往，清朝的雅乐埙也为六音孔，惟上锐下平，前面四孔，后面二孔，顶上为一吹孔，见《清朝续文献通考》、《大清会典图》、及王光祈《中国音乐史》。笔者曾做了一个，参阅图廿四。音域自Do至do。

(3)八音孔埙——见宋陈旸《乐书》及《清朝续文献通考》中之众乐埙，名“䬯”(音叫)，为八音孔，惟笔者改用瓷土来制作，音孔及指法重予设计，可用配孔法吹奏半音，音域自Do-mi(图廿五左)。

(二)新乐器的创作

A. 敲击乐器

1. 竹筒琴——或竹琴，1983年笔者将毛竹锯成长短粗细不同的许多竹管，保留底部竹节而将中间的节隔打通，使成一中空直通的竹筒，产生共鸣，然后修整长度以调音，低音长而粗，高音短而细，共26管，以七音阶排列，自D_1至a^3，有三组一五度之音域，可独奏或两人合奏，低音用稍大的橡皮槌敲击，高音则用木槌敲击，前者低沉宏亮，后者高锐清楚，可奏各种快慢乐曲(图廿七)。

2. 段组式杖鼓——杖鼓为细腰鼓的一种，曾传至韩国而广被

采用。惟鼓身长大，携带不便，故笔者于1976年改良为段组式杖鼓，中间细腰部分用木车成，左右各三段，用红色透光塑胶制成，由于各段口径之不同，故两面可作不同音高之组合，鼓内又装设小电灯泡，将干电池装于鼓内或鼓外演奏者之衣袋中，当台上灯光熄灭，突然打开灯鼓开关，红色鼓身与白鼓面相辉映，在台上舞动，灯鼓也就变为鼓灯，效果极佳（图廿八）。此段组式鼓，可作为两头大中间细，或两头细中间大，或一头大一头小的三种形式，中央标准局曾给予专利权十年。详见拙作"杖鼓的历史与改进"。

B. 吹奏乐器

1. 半音埙——埙为一古乐器，发音欠准，音域不广，为其缺点，故须稍加改良而给以新的生命。1961年笔者完成八音孔之半音埙后，又制成十六音孔的半音埙，除小指外，每指按二孔，每放一孔升高半音，可吹半音阶，每放一指二孔，可吹全音阶，吹七音阶时，Mi－Fa放一孔，Si－do放一孔，此16音孔之半音埙是以半音阶为基础，将十二半音视作同等地位，故奏半音阶及全音阶乐曲，非常方便（图廿五右）但奏七音阶及五音阶乐曲，则八音孔者较为方便。兹将改进之点及构想说明如下：

（1）吹口前有一斜面及较薄的边缘，使高音容易吹出。

（2）增加音孔，使半音齐全，音域增广自Do至mi，同时再以大小不同的埙，使音域扩展。

（3）各指开一孔时向外侧滑移，开两孔时再将手指放开，次序是右左、右左地依次自上而下，使运动平衡快速，并考虑到无名指的肌键问题。

（4）各音孔之大小不同，随音高而变，使音准确。

（5）背面四孔开成椭圆形，俾便按盖。

（6）指孔四周稍下陷，以适合手指之曲面。

（7）吹口后下巴处稍凹下，俾配合凸出之下巴。

（8）材料改用瓷土来制，质坚细而美观，发音及反射也较佳。

2. 半音笛——我国传统的旧笛和昆笛或曲笛，其音孔大小及孔间距离，几乎相同，故有称为“匀孔笛”的，这样音不会准，如孔距及音孔大小，照七音阶开制后，音虽准而所奏的调却不多，仅二至三个，半音也不完备，故必须加以改良。经试制改变管长、改变吹口、及改变音孔三种型式后，以改变音孔者，发音较准。故采第三种型式于1960年制作完成变孔半音笛，并获中央标准局专利权十年。管身分作两段，以黑色胶木制成，可以旋转调音，左边一段较短，有吹孔及膜孔各一，膜孔外有一金属罩保护，吹奏时转开；右边一段有六孔，管内有一活板，连接管边按键，当欲奏半音时，只须将键一按，各孔因活板不同程度的遮闭，均会降低半音，故可吹奏半音阶，及转十二个调，最低音为 a^1，仍保有中国笛的音色。后又完成高音半音笛的制作，较中音者高一个八度，各孔全闭为 a^2（图廿六）。

C. 擦弦乐器

1. 三弦琴——1953年因感胡琴的音域狭窄，又有噪音，故设法予以改良，以桧木制成三弦琴（图廿九），用弧面竹片制成指板，以吉他的螺栓缚弦，杆边有徽，便于按音，又有活动金属钩，可以挂弓，琴头有盖，看不到栓弦部分。琴弦三根，均为金属制，弓用小提琴弓，将中弦穿于其中，这样可单独奏任一条弦，也可拉奏任何二条弦的双音，如奏第1、2条，或第2、3条弦，为内分切二弦，演奏第1、3条弦时，为外分切二弦。小提琴之弓因在弦外，故第1、3条或2、4条弦，无法同时拉奏。三弦琴的音色柔和悦耳，有些象中提琴。

2. 四筒琴——1954年因感三弦琴虽有胡琴演奏的形式，但却缺乏胡琴的音色，所以又改良完成了四筒琴（图三十），由二大二小四个琴筒组成，左右各一大一小，琴筒皮面互相垂直，有四条金属弦架于琴马上，振动由琴马的四条腿分别传至四个琴筒上，琴

方拉奏的角度不会象胡琴那样影响到音量的大小。至于为何要用四个琴筒，其理由是：

（1）连用四个琴筒产生共鸣，可使音量增大。

（2）可分散和减轻琴马对琴筒皮面的压力。

（3）琴筒二大、二小，可使高音及低音均能良好发出。

（4）大小琴筒相交处，有一缺口，可供琴弓在此处拉奏，同时不致使琴马太高。

四筒琴之琴弓因在弦外，可在弦上自由拉奏，弓根到弓尖的全部弓毛可以运用，较胡琴的持弓法有效，换弦亦较方便。

四筒琴的其他优点是象小提琴一样音域宽广，有中胡、南胡、高胡，三个胡琴的音域，同时小提琴上的各种技巧都可运用，并仍保有胡琴的音色。

1968 年又以四个鼓筒组合，完成了大四筒琴（图卅一）相当于西洋的大提琴，发音低沉宏亮，以补低音弦乐器之不足。

五、结言

王光祈先生的先驱创导，对中国音乐的思想理念，爱国情操及治学精神，均可为后世的典范，值得我们学习与效法，兹将数点管见陈述如下，请教各位先进作为结言。

1. 重视学术研究—在音乐学方面，应多作研究，如历史音乐学、民族音乐学、考古音乐学、乐律学、乐谱学、音响学、乐器学，音乐美学、音乐心理学等等，这些都是学术的基础，应多予重视，我们也可开创中国音乐学及应用民族音乐学等学科。

2. 乐曲的研究与创新——在乐曲方面，要研究考证古曲，整理现有民间传统乐曲，及创作反应这一时代的新曲。使我们的音乐更为丰富，有活力、有生命。唐代有“十部伎”，而我们现在呢？笔者曾在台湾试演了“新十部伎”、“十部乐”，甚至可超越唐代演

奏更多部的乐。

3. 乐器的复制与改进——古老失传的乐器，我们应予研究及复制，看有何优点与缺点，如何加以实际的运用，有缺点的乐器应予改良或创新，因为“工欲善其事，必先利其器”，乐器为表达音乐的工具，必须要优良与完备。

4. 唱奏技巧的创新——我们可有西洋宏亮共鸣及咬字清晰，具有中国韵味的民族唱法，蒙古的双声唱法也是一种特色；在演奏方面，象琵琶、胡琴等，现在已有许多新的技巧是古代所无的，我们可继续研究开发。

5. 注重音乐教育——为音乐的普及、天才的发掘、专才的训练、师资的培养、和研究所的设立等，都要有一套完整的音乐教育制度。欲提高音乐水准，也必须要从音乐教育着手。至于乐德的养成，在周朝即已列为教育科目，现在也不应忽视。

6. 推广展演——音乐是一种表演的艺术，必须要通过演奏或歌唱，才能与群众接触而获得欣赏，所以要推广就得经常和到处演出，使爱好者增多，进而经学习而从事音乐工作。又广播、电视、唱片、录音带、录像带等，亦有助于音乐的推展。

7. 合作交流——文化的兴盛，在于合作与交流。人非万能，每人各有专长，须要互相合作，集众人之长才能发挥群体的力量；至于交流，如海峡两岸的交流，与国际间的交流，当可相互吸收优点，使音乐的范围涵盖更广，内容也更丰富。

8. 政府及社会的提倡——古代乐记中说：“声音之道，与政相通。”好的音乐可影响民众康乐、勤奋、肃敬、和爱，不良的音乐也会使社会腐化、淫乱、堕落。所以政府及社会的提倡，将大有助于音乐的发展，使音乐的硬体与软体方面更为进步，也会使人民的修养与品德更为提高。

以上各点敬请指教，同时希望海峡两岸共同努力，使我们中华民族的音乐，宏扬于世界。

（本文作者为台湾中国文化大学艺术学院院长、教授）

参考书目

王光祈

1926　《东西乐制之研究》，上海中华书局.

1934　《中国音乐史》，上海中华书局，

托　津等

清　《大清会典图》，卷38、卷132，台湾中文书局。

朱载堉

明　《乐律全书》，中央研究院图书馆藏。

李之藻

明　《类宫礼乐疏》，台湾商务印书馆。

柳子光

明　《乐学规范》，卷六。

陈　旸

宋　《乐书》，中央研究院图书馆藏。

国分直一

1968　《陶埙の発现》，日本民族と南方文化，平凡社。

庄本立

1960　《中国音律之研究》，中国音乐史论集（二）。

1964　《中国古代之排箫》，中央研究院民族学研究所，专刊之四。

1965　《箎之研究》，中央研究院民族学研究所集刊，第十九期。

1972　《埙的历史与比较之研究》，中央研究院民族学研究所集刊，第三十三期

1981　《四筒琴之创作与研究》，音乐戏剧论文集，中国文化大学。

1981　《琴的历史与比较之研究》，中央研究院国际汉学会议论文集。

1986　《柷敔之历史与改进》，第二届中国民族音乐会议论文集，祭孔礼乐工作委员会

1970　《祭孔礼乐之改进》。

黄 佐

明 《南雍志》，中央研究院图书馆藏。

刘锦藻

清 《清朝续文献通考》，台北新兴书局。

Chao Pian，Rulan

1967 《Song Dynasty Musical Sources and Their Inter pretation》，Harvard—Yenching Institute，Monongraph Series No. 16.

Ducan [illegible]

《Textbook of Physics》

Josephs，Jess J.

1967 《The Physics of Music Sound》D. Van Nostrand Co. Inc. Princeton，New Jersey.

“少年中国”与音乐

张蓟伯　秦树基

为了实现“适合 20 世纪思潮之少年中国”的人生理想，为了“复兴中华”而“寻找经验”，在德国攻读政治经济学的社会活动家王光祈，已过而立之年，突然转攻“冷僻困难”的音乐学，并从此为之奋斗终身。这个转折，既使人感到意外，又使人相信它的必然。

在《东西乐制之研究》中，王光祈讲出了自己的心愿："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律。使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于中国音乐之业。"

放弃政治活动而从事音乐学研究，乃是既定目标“本科学精神、为社会活动、创造少年中国的另一种途径。以音乐研究弘扬中国文化精神，推动少年中国之涌现；以少年中国的理想启迪音乐学的探索，开科学音乐学之先河。”这便是王光祈开创的一条独特的路。

“一个国家动荡变进之时，其以往历史，在冥冥中会发生无限力量，诱导着它的进程、规定着它的旁趋。”受中国传统文化深厚土壤的长期哺育、西方新文化、知识和思想的触动、以及时代向古老落后的中国进行挑战的震撼——正是这不可阻挡的历史洪流、诱导和规范了王光祈作为个人的进程。

王光祈的音乐观

王光祈的音乐学研究，着重于音乐史以及“声音成立的原由”、“声之感觉”、“声辨察”等与自然科学关系更为密切的方面，而不在于音乐作品的结构或演奏上所引起美感的“美术”（即今之艺术）方面。

虽然如此，在他众多的音乐著述中，仍可以散见到他对音乐的各种真知灼见。王光祈说：“音乐科学含有国际性，可以施之万国而皆准，所以我们对于西洋文化，如自然科学之类，皆可以尽量移植国内，唯音乐作品一物，却不能如此横吞硬吃”，“因前者是理智的产物，后者是感情的结晶”，“音乐作品具有民族性”。他深信音乐是人类生活的表现。在《欧洲音乐进化论》中写道：“音乐这个东西，不可以随便取用，是要自己出一分力，才能享受一分。因为音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既有所不同，其表现于音乐，当然彼此互异。”王光祈在《德国音乐之来源》里，对音乐是一门独立艺术而不是政治的从属，也发表了自己的见解：“音乐之为物，自有本身崇高价值目的……与其它美术（艺术）相同。”艺术崇高目的“不在花头众多，外观美丽，而在内心表现，神与艺化”。他强调感情的重要，并断言说：“李白作诗之时，何尝故意为之……但在彼之心理中，却尝受一种自然律之支配，至少却曾受个人自己美感之支配，觉得非如此不可，非如此不能心安意适。”这里，他对艺术创作的特殊规律作了深刻的揭示。王光祈还同时提出“若将古代大诗家作品的轻重律一一加以解析，加以统计，当可发现每个诗人皆有其特点。”他还说“不独诗词一事为然，即音乐一道，亦无不如此”。在以声音为物质原料的音乐作品中，其强弱与人的内宇宙有着极微妙的特殊关系。英国钢琴教授泰勒曾就钢琴正确弹奏的五个方面作了讲解，

将“强弱”和“速度”称为“情绪的”。因为强弱和速度在运用上较难明确地加以界定，随时都容易出现不同程度的变化。这是由“演奏者私人的个性来安排他对那钢琴的效果和影响所欣赏而得来的体验，加上他演奏时把握情绪特质发展所生的结果”。有人曾说，一个好的钢琴演奏家对于一首乐曲的重音处理千变万化。王光祈从诗的轻重律的处理发现了艺术家的创作特点，显示了他卓越的见识。

王光祈音乐观念的核心，乃是“乐”的“谐和”。他认为“音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音节谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他相互谐和起来，这个谐和作用，是音乐中的一种最大魔力，不管你是人是兽都要受到他的感动。”懂得音乐这个妙用的中国孔子的学说，就是建立在音乐基础之上。“用乐化民”表现为：人与自身的谐和、人与人之间的谐和、以及人与自然的谐和。从而造就了中华民族的一种特性：一种谐和（Harmonic）的态度。为此，王光祈深信，要恢复民族性，要让中国人自觉其为中华民族，“则宜以音乐为前导”。这就是他突然转攻“冷僻困难”的音乐的动因。

关于“乐”的“谐和”、“民族性的谐和”，以及“谐和”的存在价值和功能的认识，将随着时代、社会和科技的发展变化而变化。古乐之不适合今天的必然淘汰。王光祈本人对于谐和的某些主张和具体作法，凡不符合实际的亦必然淘汰。但是他提出“音乐的谐和”、“以音乐作为前导”的基本原则是可以成立的。这是因为他着眼于“谐和”以及民族性的恢复的实质，乃是在于人，在于主宰人的一切外部行为的内心这个源。

人有意识，人具有不同于动物的特点是：他能够造就自身永远追求和创造新事物的品格。而人的外部行为的有序化，又完全决定于人的内宇宙的谐和协调。《乐记》中称：“哀莫大于心死”，民谚说“心宽不怕屋窄”，均说明人的内在精神和谐的重要性。

王光祈的音乐观，即反映了始终以人文精神为指导核心这个中国知识分子的共同点，又反映了20世纪文化学术的新思潮西方的科学精神。如何弘扬中华民族的音乐文化，王光祈的音乐观念给我们以深刻的启迪。

音乐学研究的主要成就

在经济、图书资料均极为困难的情况下，王光祈以超人的毅力、严谨的态度和科学的治学方法，在短短的十多年里完成了数十种音乐专著、论文和译文，付出了极大的心血和劳动，直至献出宝贵的生命。他能够成为我国现代音乐史上，在欧洲为祖国第一个争得了音乐学家荣誉的人，成为最早得到世界许多国家承认的和肯定的音乐学家，决非偶然。

广阔的胸襟和非凡的理想，是他从事音乐研究的动力。他在音乐学研究上的成就可以概括为以下几个主要方面：

一、对东西音乐文化的沟通

王光祈音乐研究的领域极为广阔。从中国音乐史到戏曲，从乐制、律制、音学、声乐、器乐、琴谱翻译直至音乐教育，无所不包，可以说涉及到音乐的各个方面。而他的成就的一个重要方面，便是对东西方文化的沟通。正如波恩大学东方学院院长、教授卡勒博士所作评价："他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且应用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的材料；在这方面，他可以算得上第一先驱者。"由于他对我们民族的传统文化的整理和发掘，大大弘扬了我们民族的文化传统。当人们读到他的音乐史，他讲述中国律制、中国的古典歌剧——戏曲，讲将到中国人几千年前就懂得应用声波定度的聪明智慧的时候，都会由衷地产生一种强烈的民族自豪感。

二、从东西方音乐文化的比较研究中，找到了创建"国乐"的

途径

王光祈提出国乐的职责是"将中华民族的根本精神表现出来，使人听了思想向上"。他主张建立国乐的标准是发扬民族精神，发挥民族向上的美德，畅舒民族的感情。并特别强调舒畅的不是一部分智识阶级或考古先生的感情，而是人民大众之情。在上述原则下，他提出了建立国乐的途径：(一)必须将古代音乐整理清楚；(二)搜集民间谣乐；(三)悉心研究中华民族音乐的特色，找出其规律。然后在这个基础上制乐。

关于制乐的方法，他则倡导利用西洋的科学方法。因为音乐的要点，全在乐中的启义。至于形式方面，如调式、谱式或乐器之类，初不必一一创造，可利用欧洲已发展的工具。

可以告慰这位已故的杰出音乐家的，是他建立国乐的理想，已在今天逐步的加以实现，如正在进行的民族音乐集成的浩大工程、以及改革开放，引入和学习西方先进的学术理论、科学技术等。

三、开辟了中国音乐学研究的科学之路

王光祈在《音学》中阐述了发展科学对音乐学研究的重要性："西洋近代因科学发展之故，所以在音乐方面亦大受其赐，因为他们的'物理学'研究得好，所以他们的乐器制造、舞台建筑，皆有相当进步。因为他们'生理学'研究得好，所以关于歌喉训练较中国伶人更为合理。因为他们'心理学'研究得好，所以对于音乐之协和关系，皆有深切之讲求。"鉴于此，他提出音乐作品含有民族性，而"我们若从物理上、生理上及心理上去研究声音成立传播之道，却毫无民族界限。只要彼此用的科学方法不错，则其结果未有不同"，"音乐科学是含有国际性的"，"所以我们对于现代西洋文化，如自然科学之类，皆可以移植国内。"

王光祈在当时将科学引入一向不重视科学技术、尚缺乏科学精神的中国，引入中国音乐学的研究之中。这是一种历史性的开创。波恩大学音乐院院长、教授希德玛博士为此作过确切的评价：

"他依一条路走，可以说每个研究音乐的人都在走这条路——科学之路，他把握住了西欧特别是德国方面研究音乐科学的方法和途径，由此设法与他的故乡的音乐与戏剧的艺术相接近，这居然给他做到了。"

本着科学态度创建"少年中国"，是王光祈一生信奉的宗旨，也是他在音乐学研究领域里取得卓越成就的重要原因。

音乐学研究的价值

王光祈以乐为先导，实现"少年中国"之志，有其深远的历史文化渊源和现实的价值意义。

几千年绵延的中国历史告诉我们：中国文化，一开始就普遍地摆在一个大的地面上。"可大可久"是中国文化的一个特征。中国人的最高理想，就是奠定一个世界大同、天下太平的全人类和平幸福的社会。这个理想的蓝图在《中庸》里作了描述："天之所盖，地之所载，日月所照，霜露所坠，舟车所至，人力所通，凡有血气，莫不尊亲。"

懂得顾全大局、最注意大群生活的中国文化，并不是置个人于不顾，而是将个人的幸福，个性的充分发展，主要建立在铺平的大范围内，而个性的充分发展的真实表现，一般讲来，最主要是文学艺术。

音乐较为其它艺术，与人的心灵更为贴近，联系也最直接，是人内心和谐的"施予者"。因此，博大精深的中国文化艺术不仅仅在几千年前就懂得用音波定度，还懂得将人的无限丰富的内心世界，不是建立在暴力和财富上，而是建立在以谐和为特征的、最富个性创造的音乐之上。

"谐和"，是人类追求的一种理想境界。王光祈从事的音乐研究，根植于中国文化的土壤之中，充分体现了中国文化精神。同

时还本着科学态度，从建立国乐起步，进而追求更高的理想。他真正向往着的事业是一个更大、更持久的未来，即全人类的谐和——世界大同。他在《德国人之音乐生活·音乐与中国》里写道："唤起将死民族，予以活泼的生机……促醒相仇世界，归于大同幸福。"在《欧洲音乐进化论》中，他明确地表达了自己心中的瞩望："我国国乐大业完成了……与西方音乐形成一个对立形势。那时或者产生几位世界大音乐家，将这两大潮流合为一炉，创造一种世界音乐。"

自然，无论一个国家的振兴或整个人类的谐和，决不仅仅是靠音乐就可以达到的。而必须以科学技术高度发达、经济极大繁荣和物资生活无限丰富等作为前提，才有可能实现。反之，科学技术和经济发展又必须由身心全面和谐发展的具有高度文化和智力的人来实现。因此人的自我完善和教育就成为社会发展不可缺少的一个极重要的方面。

当代西方未来学家阿尔温·托夫勒所著的《权力的转移》一书，对权力的转移作了论述："由暴力、财富和知识三者构成的权力，将随体力劳动和脑力劳动的转换"而发生转移。"高质量的权力将是知识"。他预见说："谁握有大量知识，谁就能在未来的世界中获胜。"

我国传统文化以人文主义为指导核心，一向重视并以艺术精神教化民众，却十分缺乏科学意识；西方社会分工的专门化和细密化，促进了科技的发展，发扬了科学精神，但却出现了片面的抽象化趋势，抑制了人的全面发展。诺贝尔奖获得者、日本著名物理学家汤川秀树很有感慨地说："在古希腊，不但片面和抽象是完全和谐的和处于互相平衡的，而且也不存在科学远离哲学、文学和艺术的那种事情。所有这些活动都是和人心很靠近的。一个人可以象欣赏几何学那欣赏诗。"而现代科学文明则造就了许多"白痴型天才"。

东西方不同的文化背景，都在不同的方面阻碍了人的全面发展和完善人格的形成。如果两种文化互补：东方的"指南"和西方的"船"，那么，远载着人类世世代代的理想，驶向那世界"大同"的境界的可能性是存在的。以人文主义为指导核心的中国传统文化，一旦熔铸了西方的科学精神，就将导致感情与理智、艺术和科学精神的高度统一，导致人的全面和谐发展，以及人类社会发展的谐和有序。

一个世纪过去了，王光祈在本世纪初所发表的关于音乐、文化以及社会进步的许多远见卓识，已在今天变成了现实。特别是关于发扬民族精神，移植现代西洋文化并促使其结合的理论，在文化学术领域，象一支火炬，照亮我们今天前进的路，并将对未来世纪产生深远影响。

（本文作者为西南师范大学音乐系副教授）

主要参考书：

1. 王光祈音乐论文选　王光祈研究学术讨论会筹备处　1984年4月
2. 现代美学体系　叶　朗
3. 国史新论　钱　穆
4. 艺术哲学　丹　纳
5. 钢琴的艺术　F·泰勒

纪念王光祈先生

钟善祥

今年是中国近代音乐史上杰出的音乐学家王光祈诞辰 100 周年。党的十一届三中全会以后，寂寞了多年的王光祈先生的名字，在学术界很快地引起了注意，不少人对王光祈先生的论著进行搜集、整理、学习和研究。1984 年在四川成都召开了全国第一次“王光祈研究学术讨论会”，到现在已经 8 年了。若回顾近十年来，学术界对王光祈研究所撰写的专文也有好几十篇，其中对王光祈思想（包括音乐思想）的研究文章，不在少数，就在一部分对王光祈先生论著的技术理论评论里，往往也涉及思想评论。与其说是评论，实际上是对王光祈先生的评价。

王光祈先生（1892——1936）一生，仅短短的 44 年。他开始社会活动的时间，如从 1914 年出川算起，到他逝世的 1936 年，也仅只 22 年。根据他的具体社会实践，可将这 22 年分做两个阶段：第一阶段为 1914——1920（6 年），在国内创立“少年中国”学会，并进行“工读互助团”的实验活动；第二阶段为 1920——1936（16 年），赴德国从事音乐研究。

评论家们有的对王光祈先生作分阶段的或单独的评论，也有因“少年中国”为王光祈先生的终生追求目标而进行总体评论。评论分别采用不同角度，如哲学、政治、社会学和社会功利等加以对照权衡。因此，结论用语也各不相同。如：爱国主义、民主主

义、空想社会主义、中国式的空想社会主义（建立在唯心主义基础上的）、小资产阶级空想的“大同世界”（形而上学唯物主义的反映论，而非科学的反映论）、政治上走妥协改良主义道路、资产阶级改良主义、封建复古主义、封建主义与资产阶级改良主义的混合体等。在分析评论王光祈先生的思想来源方面，认为“少年中国”是采自欧文、圣西门和傅立叶等的空想社会主义；而音乐思想却是接受了孔子“礼乐”思想中的一些封建糟粕等等。

从上面大致归纳出对王光祈先生的评论看来，令人困惑而莫衷一是。其实，王光祈先生的一生，最令人崇敬的是他终身不渝的爱国主义精神，他在音乐学研究方面的卓越贡献，至今仍闪烁着耀眼的光辉。老革命教育家张秀熟为王光祈所撰楹联“革命先驱少年中国，蜚声寰宇音乐名家”正是对王光祈先生的准确评价。我认为对王光祈先生（或对古人）的评价宜“粗”不宜细，即看他的主导思想是什么，这样作出的评价可能公允一些。在“五四”运动前后，一批具有民主意识的爱国青年，为了寻求救国真理，不断吮吸着外来的的一些学说，甚至兼收并蓄，或加以宣传，或付诸实验。王光祈先生正是这批青年中的激进者。但他在“五四”前后短短的6年（1914——1920）时间里，还没有在政治上形成一个完整的思想体系。正如廖辅叔先生在1984年王光祈研究学术会上的发言中指出：“王光祈先生后来没有什么明确的思想体系，到德国后更是如此。”那么，王光祈先生一生（包括社会活动和音乐活动）的主导思想是什么？我认为是爱国主义思想。其实在各家的评论中都早已提到，可是，有的一但对王光祈先生的某一问题或某一阶段作分析评论时，却又加上这样或那样思想，这种或那种主义，最后大都以“历史局限性”加以解释了事。更甚者（可能不自觉地）是用现在的认识水准去衡量前人，使前人的形象黯然失色，或徒有爱国之名而却又落得满身创痍。

王光祈先生在“五四”时期为探索拯救和振兴中国的道路，创

建了“少年中国”学会和实验“工读互助团”，今天已经成为历史了，但他给人们留下的几十种宝贵的音乐论著，至今还在供人们学习研究。由于不准确的评论，却给这些遗著罩上了一层暗影——封建复古主义；吸收了孔子“礼乐”思想中的一些封建糟粕，即“礼乐”的思想基础“仁”，等等。

这类评论的引起，的确是由于王光祈先生在博士论文的附录二“我的简历”中公开地写着：“我，王光祈，1898 年（应为 1892 年，笔者注）8 月 1 日生于四川成都，是孔子的信徒。”而在他的其它音乐论著里也多次地提到孔子，并强调“礼乐不兴，则中国必亡”。这样便很容易使人把王光祈的音乐思想和曾被搅乱了的概念，即孔子——儒家——封建——糟粕这样一条模糊的线联系起来，从而影响对王光祈音乐思想或对他总体的评价。我想有必要对这一问题加以分析。

孔子是我国春秋末期的一位非常杰出的思想家、政治家、教育家，是儒家的创始人。历代王朝为了利用孔子学说以加强封建统治，奉孔子为圣人，儒学亦称为“显学”，并不断地对孔学的内容加以曲解、篡改，这就扭曲了孔子的思想和形象，使人们形成了上面提到的那条搅乱的模糊不清的概念。近年来，我国的一些孔学研究家，以马克思主义为指导，对孔子思想作出了科学的评估，使人们逐渐纠正了原来不准确的看法。

孔子重视礼乐。礼乐的基础是“仁”，而“仁”正是孔子思想的中心。在古代，“仁”是一种含义极广的道德范畴，也是古代的人道主义思想的称谓。“仁”的核心是爱人，与人相亲，尊重人的独立人格，即便在等级社会里也要求把人当成人，这是有积极意义的。孔子的“己欲立而立人，己欲达而达人”、“己所不欲，勿施于人”等主张，便是要求人在爱人、亲人上面体现的“仁”的准则；“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也”便是孔子主张尊重人的独立人格的宣言。孔子称“恭、宽、信、敏、惠”为“仁”，我们

不妨扼要地加以诠释："恭"，谦恭谨慎；"宽"，度量宽厚；"信"，诚信不欺；"敏"，锐敏勤奋；"惠"，厚泽养民。这几个方面总起来便是孔子主张的仁政标准。孔子在论"仁"方面，有很多是属于人或人类社会生活准则的格言，它具有一定超时代的性质，它的主导精神是精华而非糟粕。湖北教授张国光也认为孔子思想中"精华部分确占主导地位"，并归结为八点。1. 广博的仁政思想。2. 强烈的爱国精神。3. 反对君主世袭制的民主意识。4. 鲜明的理性思维。5. 高尚的道德规范。6. 积极的人生态度。7. 宏伟的大同理想。8. 深刻的辩证观念（参见《湖北社会科学》1990 年 9 期，张国光《论"爱孔子"与"爱真理"的统一和"五四"的"打倒孔家店"》一文和《文摘周报》1990 年 10 月 5 日范钦庸对该文的摘要）。在孔子诞生两千多年后的今天（指 1989 年），我们还大张旗鼓地加以纪念，这个道理就不难理解了。

"礼"和"乐"是古代教育中的两门重要科目，分别列于"六艺"的首、次。孔子把二者作为一个统一的社会文化现象看待，并特别强调"礼乐"的社会功能，把"礼乐"视为立国兴邦的重要一环，所以称"礼乐不兴，则刑罚不中，刑罚不中，则民无所措手足。"在"礼乐"中，孔子特别侧重的是"礼"，其次才是"乐"。

王光祈先生虽然提出"礼乐不兴，则中国必亡"，但他却认为："古礼古乐不适于今者，自当淘汰（《德国人之音乐生活》），而且还说："假如一种礼法，他的规定不合乎我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不近人情，我们直可以掉头不顾。照这样看来，'礼'这样东西[illegible]只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说，只算[illegible]'乐'之一种附带品"（《欧洲音乐进化论》）。[illegible]"礼乐"[illegible]"礼"在"乐"的位置上讲，王光祈先生绝[illegible]在继承"礼乐"的基础上赋予它新的内容。他[illegible]，目的在于以音乐唤醒民众、拯救国家、振

兴中华。这正是他热切而崇高的爱国主义思想在音乐主张上的强烈反映。

王光祈先生的爱国主义思想之所以终生不渝，这和他自小便受中国传统文化的熏陶有直接关系。传统文化的熏陶是培育和增强爱国主义的重要途径之一。王光祈先生的母亲，具有一定的文化素养，她亲自对幼小的王光祈教读传统的启蒙读物，继之又把九岁的王光祈送进私塾念书，一直读到十五岁。后来王光祈在出川前的日子里，还抓紧时间读书，致力于中国古诗和经史的研究。这一切，不但为他后来从事的各种活动奠定了坚实的写作基础，也培育了他热爱中国传统文化的兴致。特别是历史上的一些具有爱国主义精神的杰出人物，更被深深地镂刻在心上，并由此反射出一股炽热的爱国热忱。单从他的诗作里面便可得到印证。

王光祈先生虽非专业诗人，但作诗的功力雄厚，所留下的诗不多，目前搜集到的也只二十余首。他的诗歌洋溢着爱国热情，表现了救国、报国的崇高品格。他在“夔州杂诗”（之三）里这样写出：“万里瞿塘水/滔滔路不平/中原还逐鹿/竖子竟成名！/千载忧难已/深宵剑自鸣/直行终有路/何必计枯荣！”诗里表达了他忧国奋起，勇往直前的意志；在“去国辞”的第四章更写出：“山之崖/水之湄/我与少年中国短别离；短别离/长相忆/欲洗污浊之乾坤/只有满腔之热血/惟我少年/誓共休戚。”王光祈先生的一颗赤诚的爱国心，更是跃然纸上。这里特别要提到的是一首近年来才搜集到的题照诗，这诗是王光祈出国前题写在自己的照片上寄给妻子的。为了醒目，不妨分行录出。

竟日摩挲百炼刀，
几回起舞首频搔。
岂将壮志销红粉，
莫遣雄心付绿醪。
万里风云思猛士，

一楼烟雨读离骚。
何当投笔从戎去，
不使人间叹二毛。

这首诗可以看出王光祈先生出国前的心潮起伏状态，还可清楚地看出他是以古代的爱国志士作为自己思想和行动的楷模。他崇敬屈原深切爱国忧国的殉身精神；钦佩班超为安定祖国西域投笔从戎的刚毅壮举。诗的末句用了“不使人间叹二毛”以自励，会使人立刻想到爱国英雄岳飞《满江红》中“莫等闲、白了少年头，空悲切”这句可当千古箴铭的豪言。

诗言志。王光祈先生的爱国主义思想溢于言表，他到德国后转习音乐，直到去世也仅短短的14年，他呕心沥血，撰写音乐论著四十余种，为我国音乐宝库中增添了珍贵财富；1934年，王光祈先生以论文《论中国古典歌剧》获得德国波恩大学哲学（音乐学）博士学位。他是中国近代音乐史上为祖国争得荣誉的第一位音乐学家。王光祈先生的著作，对我国在本世纪前期的音乐启蒙有着巨大作用，也架通了东西音乐文化的桥梁。

王光祈先生一生热爱中国，他为救中国、兴中国而奋进，鞠躬尽瘁，死而后已。

王光祈先生的一生是爱国的一生，伟大的一生，值得我们纪念。

伟大的爱国主义音乐学家王光祈先生不朽。

1992年8月27日完稿

（本文作者为四川音乐学院副教授）

再论王光祈的“国乐”观

苑树青

我国近代音乐学的开拓者王光祈先生（1892—1936）是一位国际公认的著名中国音乐家。他在1923—1935年的游学欧洲期间，不惜用“九牛二虎之力从事”于音乐研究。其目的在于建立具有“中华民族特性”之国乐。他在《欧洲音乐进化论》中写到：“著论人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族特性’的国乐。而且这种国乐则要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们‘民族之声’。”他在《德国国民学校与歌唱》一书中说：“我希望这本书……由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐，”他在《中国音乐史》一书中又说：“吾人对于国乐产生之道，势不能特别努力。而最能促进‘国乐’产生者，殆莫过于整理中国乐史……，倘吾国音乐史料，有相当整理，则国内音乐同志，便可运其天才，用其技术（制谱技术）以创造伟大‘国乐’，侪于国际乐界而无愧”。王光祈这位伟大的爱国主义音乐家，把建立民族性的国乐作为己任，为此提出了一套完整的理论、步骤和方法，并有一番宏伟之构想。本文仅就此进行探讨，以纪念王光祈先生诞辰100周年。

一、为什么要建立民族性之国乐

王光祈在他的著述中，从音乐的功能，音乐的社会作用，音乐在历史上的地位及其现状诸方面反复阐述了建立民族性国乐之重要。他认为"在各种社会运动中，尤以文化运动最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。(《欧洲音乐进化论》)基于这种认识，王光祈开始研究文明古国的灿烂文化，并从其历史长河中认识到："欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导，何则，盖中华民族，系以音乐立国之民族也。"(《东西乐制之研究》)还说"凡有了'国乐'的民族，是永远不会亡的，因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来。"(《欧洲音乐进化论》)为了唤醒民族，拯救颓唐堕落，"古老腐朽呻吟垂绝的被压迫被剥削的国家改革为一个青春年少独立富强的国家"(周太玄《关于参加发起少年中国学会的回忆》)，从而使炎黄子孙能"登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前。"于是，王光祈"慨然有志于中国音乐之业"。

王光祈认为音乐可以唤醒民族，拯救国家，重要之点在于保持"民族特性"。因为这种"民族特性"代表了该民族赖以存在的标志，否则就将被异族同化和他人瓜分。在他看来"昔日吾族之所以繁衍一时者、以保有此'民族性'之故、今日吾族之所以奄然一息者、以将失此'民族性'之故、吾国昔日屡为外族征服、而终能自拔者、亦以保有此'民族性'之故、今日之虽不为人瓜分、而势将自灭者、亦以将失此'民族性'之故、呜呼、前不见古人、后不见来者、念天地之悠悠、独怆然而涕下。"

王光祈注重音乐的"民族性"，那是因为"音乐是人类生活、

思想、感情之表现”（《东方民族之音乐》）。“音乐这东西，不如其他洋货，可以随便取用。……因为，东西民族的思想、行为、感情、习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。”（《欧洲音乐进化论》）。这就从音乐艺术是社会生活的反映；音乐作品是一定时期，一定民族人们生活思想情感的反映这一角度，从理论上阐明了建立民族性国乐的必要性。

不仅如此，王光祈还从旧中国音乐文化的现状与西欧音乐的比较中来进一步阐明建立民族性国乐之必要。他在《欧洲音乐进化论》中说：“我们这种不肖的炎黄子孙，对于先民文化，不能发扬光大，反把一个‘礼乐之邦’弄成一种‘无乐之国’，现在中国虽有几种乐器，但是大部分是从外国输入的，譬如学校中用的外国风琴，兵营中用的是外国军乐，民间流行的琵琶，是从埃及地方传来的；（琵琶为埃及所发明，后来传到波斯印度。再由波斯印度输入中国）。剧场所用的胡琴，是从西北民族输入的。……此外如琴箫笙之类，诚然是我们中国旧有的，但是现在七弦的古琴，究有几人能弹？用笛的昆曲，尚有几处在演？至于吹奏箫笙，更是凤毛麟角不可多见了，故我们专就乐器一项而言，已经是洋货大排国货。如今再说到乐谱，德国有一种书店，系专读乐谱的，其出版之多，规模之大，乃远在吾国中华商务两家书店以上，真可谓为汗牛充栋。……回顾我们中国，出版界能找出几本乐谱？音乐界能寻出几位谱师？这真是令人不能不汗颜的。”而“西洋音乐，自希腊以来，数千年进化之结果，无论其形式（如乐器乐谱之类）、其内容（如乐律之类）、皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者、即处处用科学方法，研究音乐，大可引为改造吾国音乐师资、否则吾国音乐虽至高至贵之音乐宗旨（如爱和平之类）亦将甘于简陋、无所发挥矣。”（《德国人之音乐生活》）面对以上现实，加之“西洋‘汉学家’对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国

故之能力，须西洋学者出而代为整理，云云。”（《中国音乐史》）王光祈在强烈的爱国主义和民族自尊精神驱使下，他敦促国内同志，定要“一洗此种奇耻大辱！”那么，究竟怎么办呢？“依我的愚见，我们只有从速创作国乐之一法”。（《欧洲音乐进化论》）这便是王光祈在中西音乐比较研究后得出的结论。

二、建立民族性国乐之构想

王光祈主张建立民族性国乐，并以之作为终身奋斗目标，是与他持有“音乐进化”论的哲学思想基础——“弧形前进说”分不开的。他认为“人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一直线往前进行的，而是时升时降，有如弧形，最后结果，终是前进。即或有时偶然似乎退回原处，但其内容正与前不同，故我们不能认为循环。”（《欧洲音乐进化论》）他提倡“音乐进化”论，其目的就是为了促进民族性国乐的建立与发展。在具体作法上，他首先是借鉴欧洲的发展说明，中国音乐要发展，就必须抛弃旧形式，舍弃不能代表中国人传统美德的“浅陋冶荡之音”。他致力于比较音乐的研究也是力图通过中西音乐之比较，从而吸取有益于中国音乐发展的新形式。在这个基础上，王光祈集自己研究之成果，为我们勾画了一幅建立民族性“国乐”的蓝图。

首先他对什么叫“国乐”作了解释。认为“足以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认”的音乐，因此之故，凡“国乐”必须具备下列三个条件：

（一）代表民族特性。他说：“音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。……拉丁民族秉性洒落，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。”这表明其音乐“足以代表他们民族的特性”。这里反映了王光祈一个重要的思想，即音乐艺术是人类生活的表现，这

正是我们今天常言的"生活是一切艺术的泉源"之说。

（二）发挥民族美德。王光祈认为："音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。"（《欧洲音乐进化论》）王光祈把那些反映"醉生梦死"和"堕落社会"生活的音乐都拒之'国乐'之门外。不难看出，他既认识到一切（音乐）艺术的反映是来源于生活的，然而，它绝不是生活的原始再现，理应是"沿于生活又高于生活"的艺术升华。这是符合社会进步的思想潮流的，是难能可贵的。

（三）畅舒民族感情。王光祈认为"音乐即是畅舒感情的唯一利器"。……所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分知识阶级的感情。他还强调说"不是一般民众的感情，亦不能算是国乐"。（《欧洲音乐进化论》）显而易见，这里反映了王光祈音乐要为人民大众服务的思想。

王光祈在认定凡符合这三条标准的音乐，即算是具有中华民族"特色"国乐的同时，进而又提出了创造此种国乐的三个具体步骤："第一步须将古代乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中找出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？"并以此"作为我们制乐的基础"。（《欧洲音乐进化论》）在这里，王光祈就"一手伸向希腊，一手伸向古代"，即从"借鉴"与"继承"两个方面来阐明了建立民族性国乐的方法。

王光祈在这里论述了创造国乐的目的、条件、标准、步骤和方法，从而，构成了他的一套完整的"国乐"观。他旗帜鲜明地摒弃了"复古"、"崇洋"与"民族虚无主义"的错误倾向，认为原封不动的古乐，"不足以畅舒我们现代民众的感情"；而"西洋音乐呢？又只是代表欧美人的生活，不能代表我们民族的特性。"不难看出王光祈所主张的"国乐"是一种在新的历史条件下，在"批判地继承与借鉴"和引进先进技术、形式、方法所创造的具有

时代气息的新型民族音乐。

三、中国未来之国乐

王光祈在《欧洲音乐进化论》中写道：“我们的国乐大业完成后，然后有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势。那时或产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐。”这是他对中国未来之“国乐”和世界音乐的美好憧憬。王光祈渴望中国再度出现音乐盛世，有如“‘维也纳三杰’出世，尽袭前人所有遗产，而加以千锤百炼，造成今日空前绝后之伟业。”……“自‘维也纳三杰’而后，欧洲音乐，登峰造极、前乎此者不足以比其完备，后乎此者（十九世纪以后之音乐）又不足比其宏深、有如吾国、诗自李杜而后、词自宋元而后，已达最高之点，后之作者实难乎其为继矣。”是的，海顿、莫扎特、贝多芬是世人皆知的乐坛巨星，他们对音乐有过辉煌的贡献，而李白、杜甫则是我国无人不晓的文坛诗圣。他们的不朽之作是文明古国宝库中的精品。具有高度民族自尊，自强精神的王光祈期待着中国乐界能有许多如此“一世天生奇才”出现，来将“无乐之国”的音乐事业推向新的高峰，从而立于世界音乐之林。

韶华飞逝，物换星移，不觉王光祈先生辞别乐坛已近60个春秋。60年来，中华民族之国乐有了长足的发展，它在“音乐进化”论的轨迹上留下了一道道清晰的印记。

特别是近十多年来，我国的音乐生活发生了一系列重大变化，一方面，是群众的审美情趣、审美需求向着多元化、多层次的方向发展：通俗歌曲盛行一时，在社会的音乐生活中占据了一席举足轻重的位置；由几个大城市掀起的交响乐热到普及交响乐音乐会出现场场爆满的盛况；业余音乐活动的蓬勃发展，各种训练班、函授班到音乐幼儿园、业余音乐学校的兴办；各个阶层、各种年

龄层次渴望学习音乐的人四处奔走，投师寻教，人数之多，可谓“空前”；品名繁多的调演、会演、比赛、艺术节之类综合性的演出盛会接踵而至……这一切，使整个社会的音乐生活呈现五光十色、繁荣兴旺的景象。另一方面，在我们的专业创作领域中，传统音乐、探索（新潮）音乐、通俗音乐三支队伍齐头并进，各显神威；以《蜀宫夜宴》、《达勃河随想曲》、《长城随想曲》、《新婚别》、《长恨歌》、《敦煌乐舞》、《仿唐乐舞》为代表的民族管弦乐曲一展雄风，令人目迷五色；一曲《梁祝》、《云巅写生》、《打双麻窝子送给你》、《草地往事》、《节日序曲》、《人民英雄纪念碑》、《云南音韵》、《虞美人》、《海燕》、《纪念》等管弦乐曲，标志着中国交响音乐创作、演奏的成熟和繁荣；而《风雅颂》、《离骚》、《天籁》、《唐诗音韵》、《蜀道难》、《西江月》、《元》、《第一二胡协奏曲》、《Mong dong》、《龙凤图腾》等一批探索与创新的音乐作品，则表明中国音乐文化在观念、理论、技法、形式等诸方面正在发生一场深刻的变革；在继承中国民间音乐的风韵，引进西洋传统的表现手法，借鉴欧美通俗歌曲的活力基础上创作的《黄土高坡》、《心中的太阳》、《信天游》、《一无所有》、《热恋的故乡》、《血染的风采》、《少年壮志不言愁》、《让世界充满爱》、《回娘家》、《走西口》、《亚洲雄风》等一大批脍炙人口的群众歌曲，可谓是将中国民间谣曲赋与了时代的艺术升华和风采。一批中国作品和演唱、演奏家在世界大赛的金榜中留下了他们的英名。如此等等。现在我们可以告慰九泉下的先辈们，中华民族之国乐以它无比的神韵和浩气已立于世界音乐之林，从而形成了王光祈构想的中西音乐对峙的局面。

当然，我们也应看到在当前社会音乐生活中还存在许多矛盾和新的问题，随着改革开放，人们的思想观念、价值观念都在随商品经济、价值规律而起着某种变化；严肃音乐因受经济的制约而步履艰难；在新的历史时期，曾经被历史所遗弃的错误倾向还

可能复生。在发展民族音乐的长河中，如何处理好“继承”、“借鉴”、“发展”、“创新”的关系。这是值得我们深思的。因此，今天我们学习、研究王光祈的“国乐”观是十分有意义的。我们可以从古人、前人那里得到有益的启示。

结　语

王光祈时处旧社会，身居异国他乡，而忧心的则是民族的兴旺，国家的富强。他在研究中国音乐史、西洋音乐史、中西音乐之现状、中西音乐之比较中，运用“音乐进化”之理论，阐明了创造具有“中华民族特性”的国乐之主张。其目的在于唤醒民众，振兴中华。为此，他进一步提出了创造此种“国乐”的条件、标准、步骤和方法，并对未来之“国乐”勾画了一幅壮丽的蓝图，这便是王光祈的“国乐观”。近60年来，中国音乐发展的历史，雄辩地说明了王光祈关于建立民族性国乐的基本理论和具体做法的现实意义和历史价值。他认为音乐是人类社会生活的反映，并反过来影响人类社会生活；他认为必须在民间音乐的基础上，借鉴外来的科学方法，来发展既能代表中华民族特性而又能振奋中华民族精神的民族音乐。这些唯物辩证的精辟见解，在当时的历史条件下，确实是难能可贵的。

试问，社会上有什么事物的发展能摆脱历史的渊源呢？就以被人们认为跑得太快、太远的探索（新潮）音乐而言，他们也未脱离民族的风情和音韵，相反，他们却把眼光伸延到了远古，而在先民的生活风貌中发现了激动人心的质朴、粗犷和充满活力的进取精神，在楚辞、唐诗宋词中，寻找古朴、典雅的神韵，在民族民间音乐和大自然的音响中探索新的组合。这就是民族特性，这就是民族之魂。它好似滚滚长江，“从远古走来，向着未来奔去”，中华民族之“国乐”的历史，永远是灿烂辉煌，源远流长的。

1992 年 8 月 30 日

（本文作者为四川音乐学院音乐研究所副所长，副教授）

登昆仑之巅，吹黄钟之律

——王光祈的国乐观简说

段启诚

今年的10月5日是我国现代音乐学开拓者王光祈诞辰100周年纪念。对这位坚强刚毅、刻苦奋学、著述丰富，穷其一生探索救国之道的先辈同乡，我是别有一片景仰和敬慕之情。

“五·四”前后的王光祈作为一位热忱的爱国主义、民主主义者，他积极参与倡导“少年中国”和“工读互助”活动，并希望以此来改造社会，挽救国家民族于危亡。当他的理想一旦破灭，经过一番痛苦而深沉的思索。像当年伟大的鲁迅、郭沫若一样，为了拯救我国人心而弃医从文，他亦为了改造社会，振兴中华，毅然放弃政治经济学的研究而改攻音乐。他的这一转折颇为当时某些同辈所不理解，甚至讥刺他逃避现实，躲进“象牙之塔”。其实从他后来的治学、著述和一系列言行来看，他的一切工作仍然是为了实现他的“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”的爱国理想而奋斗着的。

王光祈曾说他研究音乐是“在以乐为学，而不以乐为技”。这里王光祈用“学”和“技”这两个字来说明他研究音乐的目的是颇具一定概括意义的。“学”是王光祈希望以音乐作为一种教育手段，从宏观的高度去研究、探求出以音乐艺术的潜移默化的力量来唤醒民众，达到“使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前”的爱国理想的实现。而音乐艺术的“技”，在王光祈看来，

它是作为帮助演奏（唱）者从实践上掌握表现音乐内涵的演奏技能，是一种直接把乐谱上的符号通过艺术实践外化为有感情的音乐所需的技术手段——演奏技巧。王光祈不以“技”为主，一方面可能认为这种更多诉诸听觉享乐范畴的“技”，似乎不是当时用以唤起千百万民众的急需；另方面王光祈以已过“而立之年”转而从事音乐学习研究，生理机能上的限制亦是使他不以“技”为主的原因。

王光祈出国研究音乐的时候，正是我国处于内外交困，兵连祸结，文化沉沦的年代。面对西方先进的科学技术，一部分中国人竟患上了民族自卑感的疫症，他们的心灵被损害，他们感到我们似乎什么都不如人，月亮也只有外国的圆。在当年的音乐界也有一些“将祖宗遗业，认为一钱不值”的人士顶礼膜拜在西方音乐的脚下，主张把欧洲的音乐文化全盘搬到中国来；此外也有少数的保守主义者，他们认为我国是数千年的礼乐之邦，古代音乐文明尽可立国教民而无须作任何改进。远在国外而却“对于国内音乐事业之荣枯，极为关心”的王光祈，为了发展我国的音乐事业，为了提高民族自尊心，为了以音乐唤起民众，振兴华夏，怀着满腔的爱国热情，在他的多种音乐论著中以及对国内亲友的通讯里，曾多次反复阐述他的建立和发展“国乐”的观点，提出若干具体的建议，希望通过国内音乐界的艰巨努力，使我国的音乐事业获得新的发展与繁荣，殷殷之情，洋溢于字里行间，感人肺腑！

王光祈在他的《欧洲音乐进化论》的第一节“著书人的最后目的”的开篇，开宗明义地指出：

> 著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表“中华民族性”的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们“民族之声”。

在同书的的第九节“欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题”中，

对国乐又作了进一步的阐述：

> 什么叫做“国乐”？就是一种音乐，是以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认。因此之故，凡是“国乐”须具备下列三个条件：（一）代表民族特性；（二）发挥民族美德；（三）畅抒民族感情。

从上面的引述，我们可以理解王光祈所倡导的国乐，一方面是为了“将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”另方面他又指出，“音乐这样东西，不如其他洋货，可以随便取用，是要自己出力一分，才能享受一分。”王光祈在这里说明创造我们民族音乐，是不能象进口外国货物那样简单地运进来就可以解决国乐的创造问题，而必须采取以我为主，放开手去把西方音乐拿过来，从其中选择有利于表现我们民族精神和反映千百万民众愿望的东西，采撷既能保存我们民族特性又能丰富我们音乐的艺术手法和艺术形式，经过这辛勤艰苦的创造，才能创造出具有民族精神和鲜明的民族风格的国乐，进而使之“参加世界之林与西洋音乐成一个对立的形势”而无愧色，这是富有历史使命感的王光祈在当年就如何创造我国的音乐事业提出的一个颇具深远意义的见解。

在论述创造国乐的具体条件时，王光祈把国乐所具有的“民族特性”放在第一位来强调它的重要性，这是由于他感到：

> “音乐科学”是含有国际性；可以施诸万国而皆准（如从物理学等等方面观察之类）。而“音乐作品”则是含有“民族性的”，每个民族都有其特别嗜好。因为前者是“理智”的产物，后者是“感情”的结晶。
>
> 《评“卿云歌”》

作为科学的音乐，它研究的对象是音乐的物质所客观存在的诸多的科学现象；而艺术的音乐则是研究音乐如何艺术地反映社会生活，反映社会人的思想感情的文化现象。前者是物质的，后者是

精神的。王光祈在对古今中外的音乐文化进行了缜密，科学的“考其嬗变，审其异同”的研究、比较、分析之后，从反映论、艺术创作论及音乐社会学角度来理解音乐文化中所反映的“民族性”问题。首先，从反映论的角度看，音乐文化与其他文化一样都是反映一定社会经济基础的上层建筑。作为创造音乐文化的每一个民族在他们长期发展过程中，由于地域环境、语言因素、文化背景、心理动态、审美情趣的不同，“其所表现于音乐的，亦当然彼此互异”。而彼此之间互异，既表现在所反映的生活内容与情感内容方面，亦有表现手法与欣赏习惯的不尽相同而形成的“民族特性”。其次，从音乐艺术创作的角度看，同样是反映一定社会经济基础的音乐文化，在不同民族和各自文化背景下进行艺术创作活动甚至是原始人类的不自觉的音乐创作活动，他们在音阶构成，调式色彩，节奏特性，旋律发展，和声功能，曲式结构等等创作手法的综合运用的结果，它们不但赋予音乐以完美的表现力和感染力，更主要的在于音乐所表现出的各种鲜明独特的风格，让我们一听就能感到这是拉丁民族的“飘逸优美”，那是日耳曼民族的“深永沉雄”；高亢豪爽的陕北民歌绝不同于优美清丽的江南小调，轻巧华丽的广东小曲也有别于热情开朗的北方吹歌。总之，它们色彩鲜明，风格独具，王光祈论述音乐中的“民族性”之不能彼此“代庖”，正是从这里谈起的。第三，从音乐社会学的角度看，既然这种具有“民族特性”的国乐用生动的音乐语言反映了人们的生活内容，抒发了人们的思想感情，当人们的听觉迷醉于音乐的审美活动而浮想连翩时，生动的音乐语言和鲜明的音乐形象于自觉或不自觉之间激起人们思想情感上的共鸣，唤起人们对生活，对祖国的热爱。王光祈正是从音乐的“民族特性”这一独特而又普遍的审美过程所产生的社会教育作用的角度来强调音乐的“民族性”，不管我们从音乐艺术所具有的社会教育作用，还是就音乐的艺术创作的审美要求来衡量，音乐艺术所展现的“民族性”，在

民族没有最后消亡的现阶段，“民族性”作为构成音乐艺术的一种物质，是不能为其它非民族的东西所代替的。

其次，关于发挥民族美德，在王光祈看来，音乐是最能用以“感化全体人类的利器”，音乐作为一门独特的艺术门类她嬗于以情思流转，意蕴深永的抒情手法把人们的“感情与意志”诉诸乐章，让人们聆听那些最具真、善、美创意的作品，神游于广阔无垠的音乐空间，当人们在接受音乐的美的薰陶时，他们的精神受到鼓舞，意志得到激励，心灵获得慰藉，从而激发出一种引人向上，促人奋起的社会教育作用。很显然，王光祈当年所指的正是这种“发挥民族美德”的国乐，其“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上”。

第三，在论述畅舒民族感情的问题时，王光祈明确地指出：

> 音乐即是畅舒感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分智识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。
>
> 《欧洲音乐进化论》

二十年代的音乐界，对如何发展我国的音乐事业还存在着意见分歧。王光祈旗帜鲜明地要“畅舒民族感情”，实质上就是强调音乐的群众性，强调音乐要对广大民众普及化。在王光祈看来，只有当作民族（国家）主体力量的千百万民众的思想感情得到畅舒，民众的根本精神得到表现，当这种“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的（毛泽东《中国共产党员在民族战争中的地位》），代表我们“民族心声”和能“引起民族自觉心”的国乐，在社会音乐生活中广泛传播的过程，在唤起民众的觉醒，推进社会风气的改进方面，将会发挥出越来越明显的教育鼓舞作用，这是王光祈梦寐以求的理想。王光祈在二十年代所

阐述的“畅舒民族感情”，强调音乐的群众性，强调音乐应向广大群众敞开艺术宫殿的大门，对群众进行普及化的进步音乐观点，无疑是我国现代音乐思想发展过程中的一次较大的跨越，对二十年代直至抗日战争时期的爱国进步音乐的蓬勃兴起，起到了一定的促进作用。

王光祈从1923年正式转攻音乐学科以后，通过对欧洲音乐文化的系统、全面的潜心研究，他认为欧洲音乐文化的先进经验，对发展我国的音乐确有可供借鉴和汲收的价值，是丰富和发展我们民族音乐不可缺少的东西。他认为只要我们的立足点是站在自己民族音乐的立场，把“音乐主要之点，全在乐中所含意义”的问题解决了，大胆地把欧洲音乐文化的先进经验拿过来，用以发展我们的民族音乐是可能的。他在《欧洲音乐进化论·九，欧洲音乐进化概论与中国国乐创造问题》中指出：

> 至于制乐的方法，我们大可以利用欧洲已发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。

当然这里所说的“大可利用”外来经验和“尽可取自他人。”的态度和方法，和鲁迅在他的著名的《拿来主义》一文中所说的，要“运用脑筋，放出眼光，自己来拿”，要经过一个咀嚼、消化过程之后，以恢宏大度的气魄对他们“或使用，或存放，或毁灭”的为我所用。这种立足于我，“取自他人”的大胆借鉴欧洲音乐经验的思想和方法论，是王光祈的创造国乐思想的另一个亮点。

在纪念王光祈诞辰100周年的今天，我国各族人民正在掀起一个改革开放的高潮，随着经济建设的迅猛发展，人们亦正为建设一个富有社会主义特色的音乐文化而奋斗着。此与同时，我们也无须讳言，在王光祈的音乐思想中还存在以“礼乐”来“处世治心”的幻想；他也曾在《德国人之音乐生活·德国音乐与中

国》、《欧洲音乐进化论·自序》等论著中吟唱过以“谐和主义”和“谐和之音”去教化人群，感化人类的“赞歌”；在对我国的民间歌谣和对戏曲、曲艺艺术的评价方面也不乏偏颇之见。对于存在于他思想上的局限和某些谬误，我们要用今天的观点来加以审视，加以扬弃。但他强调音乐的民族性，强调音乐的群众性和普及化，主张以我为主的借鉴和汲取欧洲音乐的先进经验来创造我们新的国乐的思想等等，我想，她还是具有供我们建设社会主义音乐事业的参考价值。

（本文作者为四川音乐学院民乐系教授）

王光祈对中国声乐的贡献
——《学说话与学唱歌》述评

周亨芳

王光祈，这位在中国近现代音乐史上作出卓越贡献的著名音乐学家、音乐史学家离开人世已56年了。在其短短辉煌的一生中，他为了复兴民族，振兴中华而“慨然有志于中国音乐之业”。他为了建立具有中华民族特性的“国乐”而呕心沥血，刻苦攻读，为我们留下了几十种著述，百余篇论文的珍贵遗产。他不仅是我国和东方比较音乐学的开拓者和奠基人，同时也是我国近现代声乐理论的拓荒者。他在音乐学、音乐史学、音乐美学、比较音乐学等诸方面做出了不可磨灭的贡献。正如冼星海所评价的那样：“我们不能忘记一位埋头苦干死于柏林的中国音乐理论家王光祈，他遗下给我们许多宝贵的著作和翻译，推进了新音乐运动的发展，他的刻苦耐劳是我们从事中国新音乐的模范。”

在拜读王光祈博士的论著时，让我惊喜地发现其涉及声乐艺术领域的著述竟达十余部之多，就连他1934年在德国波恩大学获得音乐学博士时用德文撰写的博士论文《论中国古典歌剧》也论及了歌唱。遗憾的是，时近60载，这些论著尚未引起声乐界人士的足够重视，也未见到对其著述的研究评价文章。作为一名声乐工作者，深感内疚。

为深深缅怀音乐先驱的奋斗精神；为让后人不断从中吮吸营养，以更加努力去发展中国音乐文化，在纪念王光祈先生诞辰100

周年之际，撰此拙文，以表笔者对先辈的崇敬之情。

王光祈先生著述中论及歌唱艺术的有《学说话与学唱歌》、《西洋音乐与戏剧》、《西洋音乐与诗歌》、《德国国民学校与唱歌》、《小学歌唱新教材》、《论中国古典歌剧》、《中国的道白戏剧与音乐戏剧》、《中国诗词曲之轻重律》、《西洋歌剧指南》、《席德迈尔的德国歌剧（先莫扎特时代）的研究》、《声音心理学》、《音学》等十余篇。它涉及了物理学、生理学、心理学、音学等诸多方面。限于篇幅，今就《学说话与学唱歌》作一评述。

《学说话与学唱歌》1928年11月刊于《中华教育界》17卷7期。文章论及了“喉头之解剖”、“发音之原理”、“男音与女音”、“高低与强弱”、“音质与腔色”、“母音与子音”等问题。是一篇向“未辟之领域”进伐的声乐著述。

如果说我国历代声乐典籍《唱论》(元、燕南芝 著)、《词林须知》(明、朱权著)、《曲律》(明、魏良辅著)、《方诸馆曲律》(明、王德著)、《度曲须知》(明、沈宠绥著)、《闲情寄语》(清、李渔著)、《乐府传声》(清、徐大椿著）等是中国声乐艺术的经验总结，那么，王光祈的《学说话与学唱歌》则是一篇运用现代科学技术，借鉴西方声乐理论，对歌唱进行全面分析而又具有新意的力作。

《学说话与学唱歌》具有如下特点：

声乐理论中的解剖学运用

我们知道，歌唱是“用人声唱出与语言结合的音乐。”这个粗浅的定义指出构成歌唱行为的第一个要素是人的声音。发声是歌唱的基础，是艺术表现必不可少的物质条件和重要手段。

那么，人的声音究竟是怎样产生的，这个既简单又复杂的问题，在科学不发达的半封建、半殖民地国度里，它还是一块“荒地”。而博学多才的王光祈先生却第一个向国民用科学方法回答了

这个问题。

王光祈先生不仅从理论上深入研究“人声振源体”之奥秘，他还亲自向医学专家学习耳鼻喉解剖学，因此，在《学说话与学唱歌》中，他首先从生理角度对发声器官进行了解剖。他说：“我们人类发音，系由于肺部空气鼓动喉头‘声带’而成。……喉头位于肺部气管之上端，为三种‘软骨’所组成；一曰‘环形软骨’Ringknorpel，紧接气管之上端。在‘环形软骨’之上方，有两个‘锥形软骨’Stellknorpel对立，可以随意转动，其ABC三角即为转动枢纽，而声带之一端亦即系在A角之上。”他接着又指出：“长在喉室内的声带Stimmbander共有两根，左右对立，其后端系各系在‘锥形软骨’之A角之上，其前端则共系在‘盾形软骨’之中部，彼此合拢起来，把‘喉头’上端封住，仅余一个缝口，以便肺部空气出入。”

对于科学文化发达的今天，这些理论也许不算神秘。然而，在王光祈所处的那个时代，兴许还无人能讲清其中之奥妙。而他却用精炼准确的文字及三幅自画的解剖图示将人体发音器官揭示出来，让人一目了然，新奇不已。它对中国声乐教学是一个突破。这是先进的科学技术带给我们的好处，正如王光祈先生所切身感受到的那样：“西洋近代因科学发达之故。所以音乐方面亦大受其赐。譬如他们因为‘物理学’研究得好，所以他们的乐器创造，舞台建筑，皆有相当的进步。因为他们‘生理学’研究得好，所以关于歌喉之训练，亦较中国伶人为合理。因为他们‘心理学’研究得好，所以对于音之协和关系，皆常有深切之讲求。”由此看来，学习他人之长，以补己之短，在任何时候对国对民对己都是必要的。这就是鲁迅先生所说的“拿来主义”，“为我所用”。

发音原理研究

在歌唱艺术极为发达的欧洲，早在十六、十七世纪就出现了许多声乐论著，其中最有价值的如约瑟夫·察里诺的《谐音原理》、路多维科·察科尼的《实用音乐》、朱里奥·卡契尼的《新音乐》、奥塔维奥·杜朗台的《真正的歌唱艺术》以及米哈伊尔·普列托里乌斯的《音乐大全》等，到十八、十九世纪，在声乐艺术发展的巅峰时期，西欧出版了相当多的歌唱法指南，其中最重要的则是：贝拉的《歌唱艺术》、门戈齐·加拉等的《音乐学院歌唱法》、加罗德的《歌唱法》、曼什坦的《波伦亚学派的贝那基的歌唱法体系》、杜普雷的《歌唱艺术论文大全》、兰培尔蒂的《歌唱的艺术》等。丰富的声乐文献对欧洲歌唱艺术的发展产生了重大影响，它无疑也会对身居音乐之国的王光祈先生有很大启示。

王光祈在第二节“发音之原理”中，大胆借鉴西洋声乐理论，运用物理学、解剖学、音响学对人声发音原理作了分析。他说：“当其肺部空气行经‘气管’向着‘声带’冲来之时，‘声带’受其掀鼓，陷于颤动，左右往来，忽开忽合；其结果肺部空气之冲出缝口，亦复时断时继；换言之，空气之冲出缝口，在每秒钟之内成为若干次数；聚此若干次之‘冲撞’，便形成一种声音。照物理学原则，在每秒种之内，‘颤动数’愈多者，则其音愈高；反之，愈少者则其音愈低。”

王光祈认为，“成声之后，复由头部各处空隙，如‘口腔’、‘鼻咽腔’之类，施以‘响应作用’Resonanz；于是该音因此愈觉坚实响亮。”好似提琴或琵琶上的木壳物，起着“响板”作用，以“增强声音”之功效。这便是我们今天所说的共鸣原理。

这里，我们要感谢西班牙著名歌唱家玛·加尔西亚（子），他为我们发明了“喉头反射镜”，并第一次将它用于探测歌唱时的发

声状态。他的发明把世界的歌唱理论和歌唱实践提高到了一个崭新的高度。

王光祈在文中将这些先进的东西介绍给中国乐界，无疑对我国歌唱艺术的发展将起到推动作用。

科学的声部划分

在人声的声部划分上，中国戏曲与西洋唱法各有其依据。在戏曲中往往是按人物性别、年龄、身份、性格等划分为生、旦、净、末、丑五类“行当”。每个行当里又细分几种类型，如女声（旦角）可分为老旦（如《杨家将》中的佘太君）、摇旦（如《鸳鸯谱》中的乳娘）、小旦，而小旦一般又分为闺门旦（如《梁祝》中的祝英台）、花旦（如《御河桥》中的二妈娘）、武旦（如《白蛇传》中的青蛇）、刀马旦（如《拷红》中的丫头）等。西洋唱法的声部划分则是以人声的声区、嗓音音色以及生理构造（如声带的长短厚薄、共鸣腔体的大小等）来综合判定。如王光祈所述：“西洋分别男女歌喉，共有六种：一曰‘男子最低音’Bass，二曰’男子中等音’Bariton，三曰‘男子最高音’Tenor，四曰‘女子最低音’Alto，五曰‘女子中等音’Mezzo Soprano，六曰‘女子最高音’Soprano。”西洋唱法的声部划分是十分科学的，因它首先是在确定歌唱声部后，再根据声部选择角色。如女高音声部，扮演的角色则定为青年女子，这样便做到了“声”、“情”、“性”、“态”的统一。而中国戏曲并不严格划分声部，它往往按行当安排角色，譬如一个声音宽厚的女高音也可以扮演老旦，只不过需放低调，用本嗓演唱而已。

由于王光祈将西洋科学的声部划分介绍到中国，它对中国合唱事业的发展起到了推动作用。后来，一些留洋作曲家学习了西方作曲技能，开始谱写多声部合唱为国人演唱，从此合唱曲逐渐

增多，并产生了《黄河大合唱》等一批优秀的合唱曲。

有关"儿童嗓音变声期"问题，王光祈也进行了专门研究。他说儿童声带长度"约有六公厘以至于八公厘之谱（约合中国长度二分以至于二分六厘。）因而歌音亦高"。从 1 岁至 15 岁的"男女儿童之声音高度，以及逐年扩大情形，彼此皆相差无几。但是一朝春情发动，男童之'喉头'忽然变大，'声带'亦复因而增长，自此以后便不能再歌高音矣。女孩在此期间，'喉头'亦稍有变动，但远不如男音变动之大，故女子虽长而歌音尚能保持其幼时高度。"对于儿童变声期后（戏曲称作"换嗓"）的男女嗓音音高变化，王光祈指出："男童变嗓以后，歌音之降低，常在一个'音级'Oktave 左右，而女孩则仅降低一个'长三阶'Grosse Terz 左右而已，从此男低女高，相差约有一个'音级'之多，因此之故，在德国国民学校之中，学生年龄尚未满 14 岁，所以男学生所歌之音，与女学生所歌者无异；但是到了中学校，则男子'喉头'有业已变大者，则不能再歌高音，若与女子共歌，便不能不男女各据一谱了。"他还告诫处于变声期的中学生，"需停止唱歌若干时以休养之"。

这些理论研究给音乐教育工作者以莫大启示，它有助于保护儿童平安度过变声期。

人声音质腔色比较

王光祈是东方第一个倡导比较音乐学的音乐家。他倡导和研究比较音乐学，其目的是为了发展中国的民族音乐。他认为："中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了，若要使之重兴复生，决非枝枝节节从西洋搬点知识来所能奏功，必先细心详审我们的民族特性究竟在什么地方？他之所以优于白种人，劣于他人的，又在什么地方？探源索本，去短留长。"他又说："若要利用西洋音

乐的形式方法，那么对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究。”

基于这种认识，王光祈所撰写的大部分著述都运用了比较音乐学的观点，去进行中西音乐之对应研究。如《西洋音乐与戏剧》(1924 年)，《中国古典歌剧》(1934 年)；《西洋音乐与诗歌》(1924 年)，《中国诗词曲之轻重律》(1929 年)；《西洋音乐史纲要》(1930 年)，《中国音乐史》(1931 年)；“欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题”(《欧洲音乐进化论》第九章，1923 年)；《东西乐制之研究》(1924 年)《各国国歌评述》(1925 年)；《千百年间中国与西方音乐的关系》(1935 年 ，德文) 等等。

王光祈在《学说话与学唱歌》一文中，对中西唱法的“音质”与“腔色”作了比较研究。他首先对人声高低音音质进行了分析。他说：“假如我们利用‘检喉镜’以观之，则‘胸声’发音之时，其‘声带’好像两片‘厚唇’之状，……反之，‘头声’发音之时，则其‘声带’好像两片‘薄唇’之状，……因此之故，由‘胸声’或‘头声”所发之‘音质’完全两样，在未曾学习之人，当然无所顾忌，任其自然；而在善于歌唱之人，则能常使‘音质’始终如一不变。”

王光祈在分析各国唱法特点时指出：“德国歌唱艺术，最重‘表情’，忧愁之时，则常带沉郁之音，欢乐之时，则又改作朗爽之音；但此仅系‘腔色’之变换，而非‘音质’之变换；换言之，仅使‘口腔’、‘鼻咽腔’等处于状态变换，以作成此种沉郁或朗爽之‘腔’色，而与‘声带’颤动形式无关。其在意大利方面，则歌唱艺术最重清一色之‘美音’，因而对于‘腔色’之变换，亦复捐弃，(至于亦捐弃一部分) 以便始终保持其匀净一律之‘腔色’与‘音质’。”王光祈留学期间虽未专攻声乐，然而，他却对欧洲各派唱法特色及“腔色”、“音质”变化情况了解得如此深透，这种罕见的钻研精神实在令人敬佩。

与西方歌唱比较，王光祈认为“吾国舞台，男伶自老生以至

于小生，自老旦以至于小旦，盖无一不是应用‘头音’，因为所唱之音，大概超出本人天赋之歌音范围之外，故也。至于吾国女伶歌音范围，较与歌谱之音接近。但以未得正当‘音乐教育’之故，所用仍为‘头声’。”他说：“专用‘头声’所唱之音，西洋称为‘叫唤’Schrei，已不以‘歌唱’目之；所以中国戏曲留音片子，一到西洋音乐学者耳中，只是一片‘叫唤’，好象十字街头起了‘火警’一样。”

王光祈由于长期身居国外，对国内情况不甚了解，故对戏曲“头声”唱法之见解难免有失偏颇：其一，由于当时中国的录音技术落后，制作的唱片音响效果必然不及发达的欧洲；其二，由于东西方音乐文化水平的悬殊，特别是西方人的声音审美习惯与东方人存在差异，若以美声标准来衡量便觉中国戏曲是“叫唤”的，从中也可看出当时的西方音乐学者还不甚了解中国的传统文化；其三，西洋唱法与中国戏曲唱法确也存在发声上的区别，但戏曲的“头声”不应被称作“叫唤”、“火警”。在八十年代初，意大利著名声乐家吉诺·贝基来华讲学时曾谈到中国的京剧，他认为这是东方的“Bel Canto”（即美声唱法），“若能再把喉头打开，就是真正的‘美声’了”。他十分欣赏中国戏曲的具有高位置的“头声”，认为这是科学的。

歌唱语言比较

声乐艺术是音乐和语言相结合的一门艺术，是文字语言和音乐语言有机结合的产物。语言是歌唱的基础，它不仅是产生优美旋律的依据，而且还直接通过语言的咬字发音与动听的旋律结合一体，刻划出生动丰富的音乐形象，从而产生富有艺术感染力的音响效果来。

王光祈在《母音与子音》一节里，具体阐述了歌唱咬字时母

音与子音的关系，以及如何正确吐词，做到歌唱语言清楚。他将德语的几个母音读法与法语、英语加以比较，找出它们的异同及口腔变化形式。他认为“母音‘口腔’形式，只有国藉之区分(譬如德国人之A‘口腔’形式，便于英国人通常A‘口腔’形式不同。）而无老少男女之殊异。”

母音（韵母）是流畅的歌唱性声音的基础，一个字，一个音乃至一句腔的运行，主要是在韵母中进行。音的腔也是由若干韵母连续而成。而子音（声母）则是一个字的始端，由唇、舌、齿、软口盖等发出，它无音乐上的价值。歌唱咬字的过程好比一条鱼，声母为鱼头，韵母为鱼身、鱼尾。

对于母音与子音的关系，王光祈说：“若歌者顾全‘歌音’，则事实上便不能明白唱出‘子音’；其结果听者将不知其所歌何字。若歌者顾全‘子音’则‘歌音’又将这‘子音’之‘噪响’所扰。真有顾此失彼不能兼全之感。在西洋歌者，则多主张顾全‘歌音’，而对‘子音’之唱出，仅至若干限度而止。”

我国民族传统声乐对语言的研究尤深，十分讲究吐字，有一整套经验。王光祈在文中谈到：“中国歌者多主张将‘字’明白唱出，其结果所歌之音，又常为‘子音’之‘噪响’扰乱不少。……在我国人意见，则以为‘唱歌’似宜偏重‘歌音’少顾‘子音’，以成全音乐上之美感。‘说话’则宜兼顾‘子音’，否则将犯‘口齿不清’之病。”

王光祈在这里将中西之“歌音”和“说话之音”进行了比较，提出应处理好“母音”与“子音”的轻重、长短关系，以求声美词清、字正腔圆。

另外，他对中国人不良的讲话习惯大为感慨，他说：“我们中国人平时说话之音，往往只在‘喉头’旋转，所有头部各处空隙，大半失其‘响应作用’；（譬如‘软口盖’向后过于贴紧，则‘鼻咽腔’之道，便闭塞不通。）而同时肺部空气向上鼓动‘声带’之

力，又过于微弱，因而‘强度’减少，此所以中国人说话，往往、十步之外，便不能闻，故凡平民失教之国民，不但不会唱歌，而且不会说话；不但耳朵不聪"，"而且喉头近哑。"王光祈先生在这里告诫国民，说话也要注意开喉、运气，使其具有"穿透力"，要将歌唱之基本原理用于说话之中，这样"音乐教育"就不是"一件奢侈无用之事"了。

结　语

王光祈的《学说话与学唱歌》是其声乐著述中直接论及歌唱技术的最为全面、具体的一篇文章，它对今天的声乐教学和演唱实践仍具有现实意义和历史价值。

王光祈是第一位用文字将西方声乐发展史介绍给中国国民的音乐家。值得一提的是《西洋音乐与戏剧》、《西洋音乐与诗歌》是我国最早的西方声乐发展史料。全书系统地、简洁地概述了西方声乐发展过程，其内容十分丰富。他的《西洋音乐与戏剧》除开卷数语外，全书分上、中、下三篇：上篇《西洋歌剧进化短史》从古希腊悲剧时代写到印象主义、表现写实主义的蜕化时代，时空跨越两个半世纪；中篇《近代西洋歌剧作家及其作品》记载了"以现在德国舞台尚在开演者为限"的 61 位伟大作曲家姓名及 134 部歌剧剧名；下篇《近代西洋剧本之解剖》包含了剧目与场子；音乐；说白；吟诵；歌唱；歌唱与音乐；导调；剧场乐队；剧本样式；布景及模范剧本等内容。《西洋音乐与诗歌》则着重介绍了艺术歌曲的兴起及发展过程。全书分上、中、下三编。上编《西洋音乐与诗歌的因缘》记载了从希腊时代的古代"诗歌音乐"到十九世纪舒伯特辈"诗歌音乐"（即艺术歌曲）的发展过程；中编《西洋诗歌音乐十二名家》介绍了舒伯特、门德尔松、舒曼、吕威、李斯特、柯莱劳斯、弗朗兹、叶申、勃拉姆斯、沃尔夫、瑞克尔、

史特劳斯等名家的艺术生涯以及用德汉对照的诗歌音乐代表作；下编《西洋诗歌乐谱的解析》包含了全谱与段谱；单唱与合唱；前奏中奏后奏；诗歌式的乐谱及无字之诗等内容，并附乐谱 14 篇。

今天，我们重温这些著述，倍感亲切，受教匪浅。在百年诞辰纪念日里，当我和我的同事们在王先生墓前深深鞠躬致意时，我们怎能忘记他那学术“不问其‘烫手’与否”总是“以九牛二虎之力从事”而“焦头烂额，死而无悔”的刚毅精神呢！又怎能忘记他那“直行终有路，何必计枯荣”的泰然浩气呢!!

今天，在中国声乐发展史上又将载入一个伟大的名字——王光祈。

1992 年 9 月 2 日

（本文作者为四川音乐学院声乐系教授）

试评王光祈《东西乐制之研究》

钟善祥

今年是我国近代音乐学家王光祈博士逝世五十周年，在人们缅怀这位卓越的音乐家的时候，总会自然地联系到他在从事音乐专业活动的短短十多年时间里，通过刻苦勤奋的写作，给后世留下了四十多种音乐专著或论文这一罕有的事实。这一大批音乐论著，是我们民族音乐文化宝库中的一份很有价值的遗产，至今也闪烁着灿烂的光辉。

王光祈是一位著名的爱国主义音乐学家，他从事音乐专业工作的目的在于“引导民众思想向上”，从而拯救民族，振兴中华，在他所有的著作里，无一不洋溢着这样的伟大爱国主义思想。他主张创造能代表我们民族的“国乐”，并提出“第一步须将古代音乐整理清楚”，同时也主张在音乐“形式方面，尽可取自他人”(王光祈：《欧洲音乐进化论·欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题》)。他这种很有创见的继承与借鉴统一的音乐观，鲜明地体现在他的音乐论著里，其中最突出的莫过于他的《中西乐制之研究》一书。今天我们再次对该书进行学习并试加评论，不但有助于对中西乐制研究的历史状况作进一步了解，也是对著名爱国音乐家王光祈博士逝世五十周年的纪念。

王光祈《中西乐制之研究》成书于1924年，1926年由上海中华书局出版，1958年音乐出版社据中华书局版重印发行，今年为

了纪念王光祈先生逝世五十周年，以及为了进一步推动对王光祈的研究，巴蜀书社将出版《王光祈文集·音乐卷》，并对收入该卷的《中西乐制之研究》一书，进行了重新点校。由此也可见该书在王光祈的音乐论著中的地位和价值。

王光祈在1923年所写的第一部专著《欧洲音乐进化论》中提出了创造“国乐”须首先整理古代音乐和音乐形式可以借鉴外国的主张以后，立即踏踏实实地按自己的主张开始了工作，他很快地在1924年便写成了《东西乐制之研究》一书。这部专著把中国、阿拉伯、波斯和希腊等国的乐制分别加以陈述，并进行比较研究。从体例和内容看来，王光祈把中国乐制放在首位，并用了全书近一半的篇幅进行了较详细地论述。这和他在“自序”里表露出“今日中国虽万事落他人之后，而乐理一项，尤可列诸世界作者之林而无愧色”的思想是一致的。这不但反映了他的爱国主义思想，也体现了他整理古代音乐的主张。

在1924年之前，我国还没有一部既系统而又对照了外国不同乐制进行论述的专书。中国古代有关乐制的记载，大都散见于各代的“律历志”中，而且还有不准确的地方。王光祈在撰写这一专著时，付出了巨大的劳动。他“考诸正史，旁采专著”，将我国古代律制演变情况按历史顺序，系统地加以论述。特别应该指出的是，王光祈为了比较中西律制和不同律制之间的音程大小，以及统一西方各种书籍中不同的音律计算方法，他采用了日本音乐学家田边尚雄于1909年（发表）创用的“平均音程值”，对不同音律一一加以计算。在当时还没有什么先进的辅助计算工具的情况下，要进行那样浩繁的演算工作。如果没有极大的毅力是根本不可能完成的。就连王光祈自己也在“著者敬白”中写出这样略带感叹的话：”著者计算音值，往往至于深夜，虽已仔细校阅，然仍恐不免错误，幸读者指出，以便再版时更正（譬如著者计算钱乐之三百六十律时，只误减一数，遂致全盘皆错。不得已乃从头

再算一通，最后错误虽已改正，而所浪费之时间则已不少矣）”。由此可知，单是计算一项，也费了如此巨大精力。

王光祈采用“平均音程值”（用1表示平均律全音，0.5表示平均律半音）对不同音律加以计算，不但便利于对音程大小的直接感觉，而且他对每律的平均音程值都取至小数后的五位数，也给对音律作精密研究者提供了现成数据。王光祈是我国采用统一计算方法对不同音律作系统、精密计算的第一个人，即在这一点上，便应当充分肯定他在我国律学研究上的历史功绩。

王光祈在《东西乐制之研究》里用了很大篇幅，将司马迁、郑康成、京房、钱乐之、蔡元定和朱载堉等人对中国古代不同律制的主张和推算方法，依次作了较详细的介绍，使人们对中国古代律变情况有一个概括了解，而且对京房六十律、钱乐之三百六十律、蔡元定十八律和朱载堉十二平均律等，均从科学和实用角度作了确节评价。他以为“理论上我们尽可以分出六十律、三百六十律、千百万律，而实际上则万不能应用；只成为纸上空谈。”对于十八律，他虽然认为“自蔡元定增加六个变律之后，于是古人所谓十二律还相为宫之理，始能精确应用。”但同时也指出蔡元定主张在十二正律之外再增加六个变律的作法，只是“从京房六十律中取出六个律来，另自与他们取了一个名字”而已。他并且列表说明，以蕤宾、大吕、夷则、夹钟、无射、中吕诸律为宫的结果，都会遇到变律，而所有的六个变律，“无往而不较原律为高”，实质上仍然不是真正的十二律还相为宫。但王光祈对明代朱载堉在世界律学发展史上首先发现十二平均律一事，却作了高度的评价：到了明代的朱载堉，他便不再增加什么变律，只是直捷了当把那十二律的距离平均起来，每律相隔皆为‘半音’（0.50000），从此以后，无论那一个律当宫，皆能适合。这真是中国音乐界中一个极大的革命。”他还总结了朱载堉十二平均律具有的长处：一、“古代十二不平均律，不能实行十二律还相为宫之法。至于朱

氏十二平均律，则不必再加什么‘变律’，即可以实行十二律还相为宫之法。”二、古代计算出的各种不平均律均有“音差”，“现在朱氏十二平均律，则一刀两断，并无所谓什么‘音差’，由中吕可以直接上生真正黄钟。”三、“朱氏十二平均律各律间之距离，均系‘半音’，易学易奏。”他对朱氏十二平均律的优点，给予充分肯定。

王光祈不但对中国古代律制论述特详，而且还仔细地论述了我国的音阶、调式和乐谱等问题。看来，《东西乐制之研究》一书，为他最后写著《中国音乐史》奠定了坚实的基础。在该书完成以后，王光祈还继续撰写了《东方民族之音乐》(1925)、《中国乐制发微》(1927)、《中国音乐短史》(1927)等论文或专著，这些论著之中，无一不论及乐制问题，到了1931年，他终于写成《中国音乐史》(上、下两册)。该书对中国乐制的论述便占了整整一册，可见王光祈在整理史料时对中国乐制的重视，和他对这方面锲而不舍的研究精神。

这本书对于东西方乐制进行了比较研究。王光祈称：“所谓‘乐制’者，即研究‘律’与‘调’两大问题之意也。”从书的内容看来，“律”指的律制；“调”包括了音阶、调式两个内容。各种音阶(包括调式音列)的差异与所采用的律制有关，虽然各种生律的方法除了五度相生之外还有采用四度相生的，但纯四度相生实质上是五度相生。一个“音级”(王光祈指的八度)内用律的多少，与音阶的不同有着直接的关系。王光祈认为中国采用十二不平均律，“最古之调只有宫、商、角、徵、羽五音”的“五音调”(五声音阶)，后来又增加为“七音调”(七声音阶)；欧洲律制源于希腊，由采用十二不平均律到十二平均律，音阶也属“七音调”；而欧、亚、非三洲接壤诸国，却在律制上有所不同。“波斯、阿拉伯之‘律’在古代系‘十七律制’，近代则改为‘二十四平均律’”，音阶中存在着“中立三阶”和“中立六阶”。“此两种

‘中立间阶’，在东方民族音乐中，占极重要的位置”。“印度之‘律’系‘二十二律制’”，他在图表中标明了印度音阶中的大整音取四律，小整音取三律，说明了波斯、阿拉伯、印度诸国的音阶中，都存在着具有四分之三音的特征。由此看来，王光祈通过对东西乐制的比较研究后，已形成了将世界乐制划分为中国乐系、希腊乐系和波斯、阿拉伯乐系的观点。于是在次年（1925）写成的《东方民族之音乐》一书中，便明确地提出把世界乐制归纳为三大乐系这一具有创见的理论。这对于从世界范围，宏观的角度去研究乐制，是很有参考价值的。

《东西乐制之研究》是王光祈采用比较音乐学的研究方法撰写的。比较音乐学是十九世纪到二十世纪在欧洲新兴的一门学科，在德国由霍恩博斯特尔领导的比较音乐学研究活动很活跃。王光祈在德国柏林大学直接受教于霍恩博斯特尔，他不但将比较音乐学的某些观点和方法首先向国内介绍，而且还贯注于自己的著作中。由于这门学科比较年轻，理论方面的材料在当时是很少的，王光祈在《东方民族之音乐》（1925）一书的“自序”里就这样提到：“研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’范围。此项学问在欧洲方面，尚属萌芽时代，故此种材料，极不多觏。”因此，《东西乐制之研究》一书，可以说是王光祈向国内展示的一部具有示范性的用比较音乐学观点和方法撰写的专著。当时比较音乐学在欧洲，研究涉及的范围往往局限于非欧洲的口头流传的民间音乐，存在着非历史主义倾向。王光祈却从乐制问题着手，历史地、系统地进行比较研究，他站到更高的角度，从世界范围内“兼及东西各国”的乐制，不论从内容、时间、地域等方面讲，王光祈都扩大了比较音乐学的研究范畴，这不能不说是对这门世界新兴学科的一大促进和贡献。

《东西乐制之研究》一书，不但从比较音乐学的角度看来，当时对东方是一部示范性的著作，而且在乐制方面（也包括他以后

的几乎所有的音乐论著）也是一座架通中西音乐文化的桥梁。

《东西乐制之研究》一书，是王光祈在二十年代旅德期间写成的。在他身居异地，和当时国内外对乐制研究也不系统的情况下，要求获得较全面的参考材料是非常困难的。因此该书在某些内容方面，还有疏漏或过分简略的情况。我们如果历史地去看待它，那些不足之处，也会得到理解和原谅。但从该书在当时所起到的社会作用，和它具有的深远历史影响，却是无可置疑的，我们应当给以充分地肯定，高度的评价。

试评《西洋音乐与戏剧》
——缅怀中国音乐学的先驱者王光祈先生

颜曼秋

《西洋音乐与戏剧》一书，是我国"五·四"时期著名社会活动家、近代音乐学的先驱者与奠基人王光祈先生的一部专著，亦是先生在旅德后正式改习音乐的短短两年里，向国内推出的系统地介绍欧洲音乐的四部专著之一。（另三部为1924年4月出版的《欧洲音乐进化论》、1924年10月出版的《西洋音乐与诗歌》、1925年7月出版的《德国国民学校与唱歌》）。该书写成于1924年7月，1925年2月由上海中华书局初版发行，1929年11月四版，尔后有无再版不得而知。笔者原本对兹不敢妄论。然含英咀华，启迪良多，似觉如饮醍醐，不能自已。尤其，先生那溢于行间字里的"从兹广陵绝矣"的嗟叹①；先生为"使中国人固有之音乐血液重新沸腾"起来②而"偏究各国之音乐，考其嬗变，审其异同"③著书立说的良苦用心；先生渴望完成"国乐大业"④，"使吾国先民音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻"⑤的呐喊，无不催人深省。今恰逢王光祈先生百年诞辰，是故不揣冒昧，略陈管见。

《西洋音乐与戏剧》一书的主要特点

首先，先生的《西洋音乐与戏剧》一书，让人感觉亲切而凝

重，具有强烈的针对性和鲜明的目的性。它不但是一位海外赤子的执着而深沉的爱国情愫的真切表露，而且更是其为促使我中华民族之“国乐”能得以重振雄风，并且“有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势”⑥而“引进”的又一“他山之石”。

先生在他的第一部专著《欧洲音乐进化论》之首——“著书人的最后目的”里，曾开宗明义地强调过：“著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的”。同时他又认为：“中国音乐既那样衰落，西洋音乐又这样隔阂，究竟怎么样办呢？依我的愚见，我们只有从速创建国乐之一法。现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。”而且“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”他还特别指出：“因为要利用西洋科学方法，所以我们便不能不先研究西洋音乐的进化”。因此之故，先生以惊人的速度，在尔后一年时间里，竟先后推出了：《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《德国国民学校与唱歌》等三部专著。由此，我们不能不叹服先生的博览和辛勤，称道先生的学养与功力。三部专著洋洋洒洒数十万字，不失为前书之“姊妹篇”、“系列篇”。透过这些相继问世的书著，我们更不难看出：先生盼望“完成国乐大业”的心情是何等的迫切！为“从速创建国乐”之行动又是何等的脚踏实地！先生虽然远居异国他乡，但却时时魂系中华。

我们看看《西洋音乐与戏剧》的“开卷数语”：“欧洲戏剧可以分为两种：一曰‘歌剧’opera，剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的‘昆曲’与‘京戏’；二曰‘语剧’(Schauspiol)(或译为道白剧)，剧本编制用白话体裁，一如寻常人

相语，略如吾国现在所谓‘新戏’。”先生这里仅三言两语，不过三十余字，即把西洋歌剧与中国昆曲、京戏给自然而亲切地联系类比上了。着实“开门见山”。不仅于此，再看其上编——“西洋歌剧进化短史”的结尾段落：“综观本编所述，我们知道欧洲歌剧进化程序：……至于将来进化如何，此时尚不可知。不过我们这种只会听大锣大鼓，只会看花脸花旦的中国人，与别人同处二十世纪之中，对于歌剧一道，究竟应该持一种什么态度，还须敬请读者诸君有以语我。”因此，勿庸置疑，先生的《西洋音乐与戏剧》一书，其所言所及，所指所向，显然不是无的放矢。

先生在《欧洲音乐进化论》的“欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题”一节里还曾谈到：“我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”正是基于这个观点，《西洋音乐与戏剧》一书，在“成套引进”西洋歌剧时，特意精选了18页总谱作样品展示。谱例前先生仔仔细细地作了如下说明：“西洋歌剧乐谱，分‘总谱’(partitur)与‘分谱’两种。‘总谱’系包括台下全班乐队所奏，与台上伶人所唱的调子，凡任奏乐监督者，因为要笼照全局之故，所以才用他。‘分谱’则系将‘总谱’中各段分出，譬如关于提琴者则有专印提琴调子之谱，关于喇叭者，则有专印喇叭调子之谱，凡奏该项乐器者，即自置该项乐器‘分谱’一种已足，不必再用‘总谱’。因此之故，‘总谱’这样东西，通常只有奏乐监督，或研究音乐的人才买他，其余寻常奏乐之人，大抵都无此物。我恐怕中国有许多人还不曾看见过此项‘总谱’，所以我特在此处，将瓦庚来氏所作Nibelungen剧中的‘西格蒙爱情歌’一段，摘录于后，以便阅者知道西洋‘总谱’或西洋剧本的样式。”为让读者阅读方便，先生亦又作了“技术性处理”，即如先生说的：“下面所录，是将‘总谱’大本缩写下来的，因为‘第二页’太长，所以把它分写在两

篇之上。反之，第三页、第四页、第五页又太短，所以把他们合写在一篇之上。”先生还提示读者：“诸君若看剧本大体形式，请阅第一页与第八页最妥。（第一页专系乐器之音，尚未开始歌唱，至于第八页则已有歌音在内。）”此外，又还对声部列序、乐器件数等作了详尽说明，如此种种不一而足。

综观上述，我们便可完全看出，先生的书著，所以如此周到、如此细微，其鲜明的目的正在于：“借他山之石以攻玉”。

《西洋音乐与戏剧》一书的第二个特点是：选材精心，架构独特、考究，自成一体，具备全方位性和系统性。

鉴于《西洋音乐与戏剧》旨在介绍西洋歌剧给中国读者，使其在获得大量信息的同时，并对之有全面系统、深入透彻的理解与掌握。因此，该书从纵贯两千多年的“西洋戏剧发展历史长河”中，选取了三个基本范畴和命题，作为编织“西洋歌剧进化情形”之网的“纽结”，并且依借“历史长河”中的“沉积物”为原材料，精编巧织，构建了一个介绍西洋歌剧的新颖而独特的论述体系。

《西洋音乐与戏剧》一书是这样架构编织的：

全书总共设置了三编。即上编——西洋歌剧进化短史；中编——近代西洋歌剧作家及其作品；下编——近代西洋剧本之解剖。这样选材构架，上、中、下三编间，前后相关相联，互为补充、印证，但却又彼此相对独立，自成系统，自成篇章。这样的总体结构，看得出：就其内容而言，是一种可以自上而下涵盖、包溶的逻辑关系；就其方法而言，亦是一种由上而下，由宏观到微观，由整体而局部而个别，逐层探究，步步深进并展开的逻辑关系。第一步：上编，读者通过阅读“西洋歌剧进化短史”，即可首先概略了解欧洲歌剧历史发展的全过程，弄清“进化”中的来龙去脉，把握其从古希腊悲喜剧嬗变至近现代各国歌剧的历史发展轨迹，实现“总览全貌”。第二步：继之的中编，读者通过观照“特选层

面”的“沉积物”，浏览“近代西洋歌剧作家及其作品“名录，进一步拓展视觉范围，从而对“欧洲最近三百年来的歌剧进化情形”加深印象。第三步：下编，读者面对被“解剖”的欧洲近代歌剧“具体形态物”，作多层次、多侧面、多角度乃至全方位的观察、透视和比照分析，充分认识组成这“具体形态物”的诸多“原素”，并且深刻领悟他们的特征、性能等等，以至于最终获得种种裨益。很明显，书著上、中、下三编间这种以史为先导，由远及近，由表及里，逐层分列、切割、细研的结构和步骤，隐伏着十分严密的内在联系和逻辑关系，他客观上是给读者敷设了一条认知西洋歌剧的捷径。换言之，亦是巧妙地牵引读者，一步步跨入陌生的西洋歌剧之堂奥。

我们看到，该书编以下的结构，并非如其它书著那样用习惯的章、节模式，他是根据三编各自命题的具体内容和需要，不拘一格，灵活、适当地进行了安排处理。其效果甚佳。如上编，是写“西洋歌剧进化短史”，依照歌剧发展的历史脉络和阶段性，作者将整个历史过程，前后划分编列为如下几个部分：一滥觞时代、二衰微时代、三复兴时代、四流传时代、五改革时代、六成熟时代、七蜕变时代等等。不用多看多想便可判断，这七个醒目的标题，既是给读者以简洁明晰的提示，又是为“短史”叙述起“画龙点睛”作用。因为这七个贯以时代字样的标题本身，早已使各阶段的“歌剧进化情形”初露端倪。又如中编，是“近代西洋歌剧作家及其作品”群落的集中展示，无须几多文字述说。故而作者在兹亦未再列单元或标题，仅作必要说明之后，即“以作家姓名之第一个字母为准，依次汇列”，一气呵成。共列举德、法、意、奥、匈、捷、俄、比等国的 61 位作家及其作品 131 部。这样处置，看似与上编不大相称，但实则简单清楚，一览无余，便于读者检查。再如下编，作者着重于“近代西洋剧本之解剖”。因此，又刻意设置了 11 个并列的标题式段落。诸如“齣目与场子”、“音乐”、

“说白”、“吟诵”、“歌唱”、“歌唱与音乐”、“导调”、“剧场乐队”、“剧本式样”、“布景”、“模范剧本”等等。凡属组成歌剧的“元素”或“零部件”，均被列成标题，以独立的段落专门给予“解剖”。十分明显，这里的剖析是系统的、全面的、全方位的，颇有开放性；其客观作用是：为读者审视和把握西洋歌剧“形态物”，既提供了一个完整的参照系，又明确地标示出观照“焦点”及觅踪“线索”。

《西洋音乐与戏剧》一书，除了文字的表述外，尚还编选有如下种种：(1) 人物肖像两幅。置于卷首。一为十九世纪歌剧大家瓦庚来（瓦格纳），一为十八世纪歌剧大家古鹿垓（格鲁克）。(2) 谱例两种共 20 页。一是单行词曲谱，系选录“诗剧”《鲁冰与马绒》中之“马绒之爱情歌”、“骑士鲁冰之歌”两曲、作者说明，出自十三世纪法国奏乐诗人亚当·德·拉·阿莱（Adom de lo Hale）之手，置于上编；二是总谱谱例，系选录瓦氏名著《尼伯龙根的指环》一剧之“西格蒙爱情歌”全曲，置于“剧本之解剖”一编。(3) 舞台布景照四幅。系选自瓦氏名著《汤豪舍》一剧布景之一、二、三、四，摄自德国著名的“拜鲁伊特节日剧院”，置于“剧本之解剖”一编。毫无疑问，这些翔实而丰富的资料引征，绝不亚于文字的表达意义，它们的“无言陈述”，恰恰弥补了文字语言所不能表达透彻的那一部分空缺，实实在在地带给读者以种种启示，不啻增大了书著那有限篇幅的信息量和传导功能，并使之更加富于特色，更具全面性、多样性、实在性。

综上所述，我们认为：王光祈先生的《西洋音乐与戏剧》一书不失为独具匠心之作；透过书著这蕴含丰富、逻辑严密、自成一体的方方面面，我们亦不难发现光祈先生的惊人的统摄思维能力，创造性的思维品质，务实严谨的治学风范。

《西洋音乐与戏剧》一书的第三个特点是：依史落笔，述而又作，注重比较研究，具有较强的学术性和参考性。

综观《西洋音乐与戏剧》全书的文字述说部分，亦可以清楚地看出，该书是从音乐社会学、音乐人类学、音乐民族学以及音乐史学等角度，运用比较音乐学的比较研究方法，在对西洋歌剧进行全面、系统、全方位介绍的同时，又作了纵横向的、广泛而深入的比较研究，其笔触始终围绕歌剧音乐的进化这个歌剧艺术的核心问题做文章。

其一，纵向发展的进化比较。

书著的“短史”叙述，写史却不搞史料的单纯罗列，它是从纷繁芜杂的历史发展势态现象中，梳理、抽绎，最后择其荦荦大端，选其“执牛耳者”，在一定的时空里进行比较、介绍、分析及评说。我们看看，书著对复兴时代以来意大利歌剧衍变情形的述说：

“剧中歌调，为求听众充分了解辞意起见，对于节奏种种束缚，几乎摆脱净尽，有如寻常说话。此种‘说话式之歌唱’，有一个特别名称，叫做‘吟诵’。发明这个‘吟诵’的人，名叫喀车里”。“喀氏曾在他的著名杰作 NuoveMusiche 篇首为之序曰：当佛鲁冷池诸名士会集于伯爵巴尔底宅中之时，我亦常参预其间，得益实属不少，胜如埋头研究三十年‘对谱音乐’！彼辈尝谓近世乐中语句之意，往往因迁就‘对谱音乐’之故，不惜横切硬断，遂使闻者不解所谓。此种办法，万不可为训。昔者希腊哲人，如柏拉图之类，曾有言曰，乐中要素有三，首为语句，次为节奏，再其次始为音调，此三种次序吾人万不可加以颠倒云云。返观今日所谓‘对谱音乐’则一反其道，因此之故，我乃创制一种歌调，其性质恰似一种声韵谐和之演说’……。”

“当时所谓歌剧既以说话式的‘吟诵’为主，其所用之乐器，又仅仅只发出一种低音以和之，我们试闭目一想，此种歌剧之干燥寡味，当为何如。此种乐风在初起之时，不过是对于‘对谱音乐’的一种反响，因为‘对谱音乐’是‘重乐不重辞’，其结果遂

演成‘以乐害辞’；现在他们掉过头来‘重辞不重乐’，其流弊又不免演成‘以辞害乐’。”

“据上面所述看来，意大利歌剧在佛鲁冷池地方复兴之时，只注重‘吟诵’，不注重‘调子’；到匪乃低邪地方发展之时（即孟特匪底时代）对于剧中‘吟诵’‘乐器’虽略有增进，然终不足以安慰‘天生喜听美调’之意大利人。于是意大利南部逌阿坡地方，忽有一枝苍头军突起，执其牛耳者为史喀拉体氏。史氏于1694年被任为逌阿坡地方之王家奏乐监督，彼曾谱制歌剧一百二十种，此外尚有……，其创作力之雄伟，真可使人惊异。彼在逌阿坡建立学校一所，专以讲求‘调子’为号召，把佛鲁冷池诸人当日所最轻视的‘调子’，重新推崇起来。自从有了‘逌阿坡学校’以后，意大利歌剧便添了一个绰号，叫做belcanto，译出来便是‘美歌’的意思。但是歌调虽臻美好，而剧情却亦从此忘却，只要‘歌调’好听，便不管‘剧情’怎样，有时悲忧内容，却被以愉快音乐，其末流甚至于所有歌剧作家均成了伶人的仆役。换言之，即所作剧本，多为‘特定之伶人’，‘特定之歌喉’，而设的。我们细考此种潮流之产生，原是对佛鲁冷池歌剧的一种反动，本来是不错的。但是后来愈走愈远，以至于现在欧洲人每谈及‘意大利歌剧’这个名词，便联想到‘只会歌唱不问内容’八个大字……。”

显而易见，书著在此不仅是选粹撷英，详明叙述，而且作了审美的比较与思考。尤其对于歌剧与歌剧音乐的进化发展及其客观规律，有所发现，有所提示。①意大利歌剧的发展及其“美歌”风格的形成，有其特定的时、空环境和诸多具体条件因由；②意大利歌剧的发展衍变过程，受到来自历史和现实、客观和主观等各种因素必然的、直接的影响、制约和趋动，其中作家的音乐意识、听众的审美情趣，是影响变格的重要因素之一；③意大利歌剧同其它任何事物一样，发展演变是必然的；但是物极则必反，比如“以辞害乐”或“以乐害辞”等等；而这些，均被作者视为

"流弊"。

其二、横向发展的影响比较

"欧洲各国接壤既如此其近，交通又如彼之便，当此意大利歌剧风起云涌之时，岂有不受影响之理？故自十七世纪中叶以来，意大利歌剧即开始向外发展，足迹所至，无不风从。"这是书著对意大利歌剧影响欧洲诸国的发展势态所作的贴切而概略的述评。

我们再看看书著对"短史"之四（流传时代）的三处"小结"，便可知其大抵影响情形。一、在法国："其始也以意大利歌剧之前来巴黎开其端，其继也有吕里那木两氏之创造'法国歌剧'，其后也复因意大利'趣剧科班'侵入巴黎而产生该国本地趣剧。故吾人一览法国歌剧进化历史，可谓与意大利有极深之姻缘者也。"二、在英国："其始也因受法人康伯提之鼓励，而引起研究歌剧之兴味；其继也有匹尔思之国剧创造运动；其后也复为意大利歌剧侵入，而加以德人亨登之助长其焰，致使英国舞台全部陷入意大利人之手。"三、在德国："其时汉堡歌剧内容虽极幼稚，然究系'德国歌剧'尚未为意大利歌剧完全征服。及到一七四〇年，汉堡方面又有意大利舞台之建设，竟取'德国歌剧'而代之。""从此法英德各国皆无不隶属于意大利歌剧旗帜之下了。此外如奥大利等国，则是始终为意大利歌剧的附庸，更不足道。"

综观上述可以看出：①意大利歌剧风靡、驰骋欧洲各国，从根本上讲是文化交流与竞争的结果；虽然在一定程度上推进了各国歌剧的相继产生和发展，但却又影响、制约了各国歌剧自身风格的建立或建成。②尽管法、英、德等国皆曾先后拥有过自己的"国剧"，但在意大利歌剧的压倒优势面前，"往往丧其所守"；对此，作者不无惋惜之意。怎样才能改变现状求发展呢？作者提出："假如欧洲歌剧还须再进一步，一扫迺阿坡的遗毒，其势非有几位大刀阔斧的作家，出来改革一番不可。"很明显，作者这里依史作笔，观点十分明确，颇有见地。

其三、纵横向的综合比较。

纵横向的综合比较研究，是作者 述而又作的又一具体手法，他主要反映在对于欧洲近现代史上的风云人物、集大成者的细致评介和深入研究上。比如对十九世纪歌剧名家瓦庚来即是据此法作笔的。

书著中，涉及瓦庚来的论述，足足占了“短史”总篇幅的五分之一。诸如出生经历、生平际遇、创作历程、创作思想、成就建树以及派别论争等等，均有相应的陈述或者比较与评说。尤其对于瓦格纳的学识、学术成就以及歌剧风格的形成、影响等，作笔颇为详尽大胆。

书中写道：“瓦氏不但为音乐家，而且为作家，（著有美术与革命，将来之艺术品，将来音乐，美术与士风等书）。不但为著作家，而且为诗人，（彼之名剧脚本皆系自作）；故彼在歌剧界中，其势力极为宏大。彼之歌剧是将歌唱、吟诵、说白，三者合为一炉，制成所谓‘语歌’，换言之，歌唱即说白，说白亦歌唱。我们知道，当佛鲁冷池乐剧复兴之时，歌唱亦采用‘吟诵’，乐器则用低音。听去颇嫌干燥无味。至酒阿坡一派，则又专重调子，不管辞意，又离剧情太远。至古鹿垓氏出则骤进一步，所有剧中‘吟诵’，皆以表情充分，韵味甚浓之音乐和之。然剧中所谓‘歌唱’，所谓‘吟诵’又皆自为段落，尚有裂痕。至于瓦氏所作歌剧，则无所谓什么‘段落’，从头至尾一气呵成，换言之，简置是一大篇‘歌唱演说’。瓦氏仅承认音乐为歌剧全体中之一分子，不许其单独进化，处处须与剧情适合，以达全剧之共同目的。自瓦氏以后，德国国剧遂完全成立，且进而为世界各国的模范。但是，我们于此不可不知道者有二：（一）瓦氏著作实为前此历史进化之结果，而非一种新式运动之萌芽，因此之故，后之作者，如欲循其故辙，以驾瓦氏而上之，实属不可能之事，故凡有意创造将来歌剧者，非另寻新径不可；（二）十九世纪音乐为客观主义，悲观主义，罗曼主

义，三种盛行时代，瓦庚来氏系十九世纪人物，故其音乐亦为上述三种主义之代表。究竟这三种主义在音乐上的价值如何，有无改造的必要，这又是我们现在当头一个极为重要的问题。”

“天地间事物，往往于成熟之后，又渐入蜕化期间，动植如此，艺术亦然。吾上文曾谓瓦庚来氏为十九世纪音乐三种主义的代表，有时不免渐趋极端，因而引起一种反动。譬如瓦氏因太重客观描写之故，渐将乐中之‘我’忘去，于是有法国音乐家名德毕舍者，遂倡为印象主义之说，以矫正之。换言之，即于‘客观’之外，再加以‘主观’之意也。复次，瓦氏既为悲观主义之音乐家，其末流又不免渐趋于颓放一途，于是又有法人毕采堤者，专谱健美狂乐之乐，以与瓦氏之颓放音乐相抗。再其次则为罗曼主义之反动，瓦氏既属于罗曼主义一派，故取材多涉于荒渺神秘之事，于是又有意大利音乐家名普车里者，专描写实际人生与之相抗，所谓写实主义者是也。”

综观上述两大段文字不难发现：①作者围绕瓦庚来的歌剧风格特点所进行的比较研究，是在一个纵横交织的时空领域里展示的，它明确透露出，在歌剧发展过程中，不断变化、互为影响是必然规律；②作者在纵剖横切的综合比较研究中，给读者揭示了十九世纪欧洲歌剧发展盛况及其轨迹；③作者依史落笔，大胆评说，反映出其朴素的唯物辩证思想和积极的探索精神。

其四、东西之间的平行比较。

书著的此种比较与研究，主要体现在下编“近代西洋剧本之解剖”中。它是在解剖的基础上，将欧洲歌剧与中国戏曲相较之，即运用对应类比的方法，对两者的各种“元素”分别予以比照、审视和说明。据笔者粗略统计，书著中先后提及中国历史、中国戏曲等，共达 26 次。其下编里的十余次，即完全是直接以中国戏曲与之进行对应类比（亦称平等比较）。诸如：

“什么叫做‘齣’？即是演唱剧中某段事实，暂时可以告一结

束，使观者、演者均得略资休息，恰与吾国传奇中之所谓‘齣’，小说中之所谓‘回’者相等。

“什么叫做‘场’？简言之，即是齣中局面更换的意思。……譬如吾国旧剧《空城计》，诸葛亮坐在城楼上可以算为一场，其后司马懿带兵上场，静听琴声，亦可以算为一场。

“……这种‘开场音乐’颇有类于吾国舞台之开场锣鼓，但我们的‘开场锣鼓’，是千篇一律的办法，而欧洲歌剧则一剧有一剧的‘开场音乐’而且都是由谱制该剧的音乐家聚精会神著出来的。

“歌唱是歌剧中的重要原素，……剧中歌唱，皆自为段落，……略如吾国昆曲，一齣之中有若干‘稗子’，每一个‘稗子’无不自成起结；……不过吾国昆曲‘稗子’是一种刻板的死物，作曲的人须按照‘稗子’去填；欧洲……谱制出来的，一段与一段不同，故他们之所谓第一号第二号，与我们中国所谓什么〔醉花阴〕〔喜迁莺〕种种曲稗死物不同，读者千万不要误会。

“无论乐队所奏者为‘谐和’也罢，‘主调’也罢，都与台上伶人歌唱之音相异，决不似我们中国舞台上，伶人所发的歌音，完全与乐器（笛子或胡琴）所发之音相同，这只算是一种‘单音音乐’，是欧洲一千余年以前的古董，与近代流行的‘主音音乐’或瓦氏剧中的‘对谱音乐’，还隔一万里远！

“凡场中奏乐之人，皆身着黑色制服，手执乐器，群听奏乐监督一人的指挥。或作万壑风涛之声，或表一缕柔情之意，无不使人心动神移，持与吾国脱开半边膀子，痛击大锣大鼓之前台乐工相较，真有雅俗文野之别矣。”

纵观上述剖析比较，我们认为：①书著对欧洲歌剧与中国戏曲的对应类比，已是东西方两种不同文化体系间的比较与研究；②书著对戏曲与歌剧的比较不仅实在、具体和直观，而且带有全面性系统性、全方位性；③书著的比较研究，给读者了解、认识欧洲歌剧，提供了一系列参考意见；④书著的比较研究，明显透露

了作者对中国戏曲"恨铁不成钢"的心态，故在其对戏曲的一些评说中，难免有失偏颇、略带微词。

《西洋音乐与戏剧》一书的贡献与价值

书著的主要贡献在于：

1. 作为一部比较研究西洋歌剧与中国戏曲方面的论述专著，不仅在本世纪廿年代为世界比较音乐学研究领域别开了一个生面，而且至今仍然独领风骚、独占鳌头。因此，书著在中国及世界近现代音乐史上，显然占据重要一席。

2. 作为一部出自中国学者之手的研究西洋歌剧方面的专著，书著是中国人的骄傲。他雄辩地证明了：中国人有能力、有智慧踏进这一由西方人独霸的学科领域。

3. 作为一部比较音乐学方面的论述专著，书著为在中国建立自己的音乐学派别和体系，再一次奠了基、铺了路。

4. 作为一部全面系统介绍西洋歌剧的专著，他给处在二十年代，比较落后、闭塞的中国音乐文化界，无疑是传输回了大量新的知识和信息。于人们了解认识西洋歌剧，具有启蒙意义和促进作用；于中西音乐文化交流，架设了一座新的桥梁。

书著的主要价值：

1. 书著作为中国音乐史上第一部研究西洋歌剧的专著，具有相当重要的历史价值。

2. 书著作为王光祈先生的心血结晶之一，亦是我们进一步认识先生这位中国音乐学的先驱者走过的道路，深入探讨他的学术思想、学术成就等，不可或缺的重要文献。

3. 书著所广征博采的资料和史料，参考系数极高，对于我们深刻认识和研究整个西方音乐文化，可以提供种种佐证，故亦具有较好的资料、史料价值。

4. 书著在比较研究中提出和讨论到不少有关的哲学和美学问题，因此，书著不仅具备较强的学术理论价值，而且还为后人留下了可供耕耘的园地。

结 语

以上所述，是笔者研读《西洋音乐与戏剧》一书后的直感，值此纪念先生百年诞辰之际，合盘托出，其目的有二：一则“以语”先生，聊寄缅怀之情；再则试着涂鸦几笔，求教贤者方家。

〔注〕

①《西洋音乐与戏剧》；此后的引文，除特别注明处外，皆来摘引自该书。

②《东西乐制之研究·自序》

③、⑤魏嗣銮《我所能记忆之光祈生平》，成都《追悼王光祈先生专刊》。

④、⑥《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》。

（本文作者为四川音乐学院音研所副教授）

王光祈在乐律学上的贡献

黄国玺

王光祈是现代中国音乐学的开拓者。自他赴德于1923年10月在《申报》发表《德国人之音乐生活》一文算起，至1936年1月12日病逝波恩为止，在不足13年的时间里，撰写了不下50种之多的音乐专著与论文。在这些论著中，有关乐律学的占有显著的地位与比重。除《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《中国乐制发微》、《中国音律之进化》等一批专论乐律学的著作外，《西洋音乐史纲要》自然以乐律学为其重要内容，其力作《中国音乐史》一书更是以乐律研究为中心，探讨中国乐制的根本问题。他的其它音乐论著中，不少也论及乐律问题。可以说，研究王光祈不可不研究他的乐律学论著，不可不了解他在乐律学上的工作与成就。

王光祈在乐律学上作出了哪些贡献呢？这里就这一问题谈谈自己的几点肤浅看法，以请教于学界专家，并以此表达自己对王光祈先生诞辰一百周年的纪念之情。

一、王光祈先生是第一个将比较音乐学介绍到东方的人，他在乐律学研究中运用、发展了比较音乐学，提出了“世界乐系”的概念并实现了对它的分类。

王光祈运用比较音乐学方法于自己的工作，写出了数量众多而又具独见的音乐论著。他在《中国音乐史》等书中对比较音乐

学柏林学派的方法与工作方式作了详细、具体的介绍。波恩大学东方学院院长、教授卡勒博士称他“运用西洋方法去整理那至今还未有人碰过的材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者。”日本音乐学家岸边成雄先生称:“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的是中国人王光祈。”【1】不仅如此，他在研究中还发展了比较音乐学，形成了他自己的比较音乐学观点。他在《东方民族之音乐》一书中说：“研究各民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’范围。”【2】他的这一观点与西方比较音乐学是不同的。首先，是出发点不同，西方是以欧洲音乐正统论或中心论的立场出发，去对非欧洲民族音乐进行比较研究的。而王光祈是从创造中华民族的“伟大‘国乐’”【3】为出发点，是“希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族’的国乐”【4】为其目的。其次是研究的对象与范围不同，西方比较音乐学的研究对象并不包括欧洲民族音乐在内，或者说并不以欧洲民族音乐为其主要对象，而王光祈是研究“各民族音乐”，是包括了欧洲民族音乐在内。他的《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》等书表明，他将东西方民族音乐都作为他比较音乐学的研究对象与范围。

他在系统考查研究了东西方各国乐律历史流源的基础上，首先提出了“世界乐系”的概念，他认为“关于音乐原理，则不必个个民族皆有所发明，于是又有所谓‘世界乐系’者发生。”【5】同时他也是第一个提出以“‘调子音阶组织’来作为分类标准”将世界乐系分为三大乐制体系：即中国乐系、希腊乐系、波斯亚剌伯乐系的人。他的这一创见，是与他自己的比较音乐学观点分不开的，是原有比较音乐学或欧洲音乐中心论者所作不到的。他的三大乐系的划分也实际上驳斥了当时流行的“中国乐制系从希腊传来”的欧洲音乐中心论的论调。

二、他是我国近代音乐学家中第一个将近代音乐声学、音乐生理学及音乐心理学介绍给中国音乐界的人。他应用自然科学的

最新成果，系统研究、整理了中国两千多年来的乐律学史料典籍。

王光祈主张精神与物质并重。他反对“以科学为现在中国唯一需要”的“物质主义”观点，他认为这种观点“只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于 吾国生产有所促进；而不能使吾民族精神为之团结。”【6】同时他又重视其他学科尤其重视自然科学的基础学科，他说：“当知音乐史一门需要其他各科学术之助，为如何密切者。”【7】“西洋近代科学发达之故，所以音乐方面亦大受其赐。”【8】他对当时轻视物理学等基础科学，评之为“不思树本之一证也。”【9】为此，他撰写了《音学》一书，第一次向国内音乐界系统详尽的介绍了音乐声学、音乐生理学及新兴的音乐心理学。这本书突破了传统音学的范畴，增加了音乐心理学的内容。这种以音乐专业读者为对象，广泛涉及自然科学的基础学科、系统介绍各科基本理论的书籍，国内图书中，至今恐怕也是只此唯一的一种。可见王光祈先生的良苦用心。《音学》一书的不少理论；例如关于“差音”与“合音”，关于“协和音阶”的两种不同观点：泛音的“自然法则”与“融合作用”的“心理法则”等等，至今仍然是乐律学研究的基础课题。

他还通过《东西乐制之研究》与《东方民族之音乐》两部专著，将日本学者田边尚雄的平均音程值计算法、德国学者里曼(Hugo Riemann) 的八度值计算法、英国学者埃利斯（Alexander Ellis）的音分值计算法介绍到中国。他用这三种计算法统一规范、从新计算了我国古代两千多年来史籍记载的乐律数据。这无疑是对我国乐律学基础理论与方法的一大贡献。

他又应用物理学家魏尔特门（Wertheinm）所提出的闭管管口校正公式，亲自实际测算得到直径为 9 厘米的同径管口校正数为 1.5 厘米。为获得黄钟音高、管长的数据，他在《译谱之研究》一文中，查证了七位中国学者与五位西方学者的五种不同意见。他总结这一问题得到如下的意见：“若不掘得古代黄钟，则一切揣测，

皆无何等确实根据。……黄钟真正高度问题，实远不如‘三分损益’问题之重要。因乐制之成立，全以此为基础，故也。”【10】

他还以近代心理学的眼光，发掘中国古代文献中关于音乐心理、心态的研究记载。例如对《管子·地员篇》中关于听音的记载，他指出：“所谓马鸣、牛鸣等等，乃系‘音色’所引起之‘印象’，已属于‘声音心理学’范围，……”【11】对古代文献关于心理的描述作出了令人信服的科学解释。

三、从王光祈对我国明代杰出的音乐学家、自然科学家朱载堉十二平均律的研究，看他对我国古代乐律学优秀成果的继承、发扬与在中西文化交流中的突出贡献。

王光祈毅然从事中国音乐史的研究、系统整理我国古代音乐史料，完成众多音乐论著，为继承、发扬我国古代音乐学、乐律学的优秀传统作出了突出成绩。这里仅就他对朱载堉十二平均律的研究中所作的贡献，谈谈自己的意见。

王光祈对朱载堉在世界首创十二平均律的历史地位十分推崇与肯定，并为之充满民族自豪感。他认为：“朱氏十二平均律与近代西洋通行之十二平均律完全相同。”【12】并认为这是我国乐律学研究的重大成就，他从我国乐律学历史发展的角度评论道：“从此以后，无论哪一个律当宫，当能适合，这真是中国音乐界中一个极大革命。”【13】他称道朱载堉的十二平均律理论不仅“为中国发明‘十二平均律’之第一人”，【14】而且比西洋早。【15】他称朱载堉“为中国音乐界放一异彩。此君在欧洲极有名。”【16】

王光祈是向国内报导比利时声学专家马容（V. Ch. Mahillon）按朱载堉管长与口径数据制造黄钟倍律、正律、半律以实验证实朱氏十二平均律与其管口校正公式获得成功的第一个人。【17】【18】先生的报导，不仅说明朱氏十二平均律理论的正确性在国外得到证实与承认，而且指出了朱氏发明的异径管口校正公式，在世界至今仍是朱氏所独有的创造。

更加值得注意的，是王光祈在1935年，用德文发表了《千百年间中国与西方的音乐交流》【19】一文。这篇文章直接向西方介绍了中国音乐的历史发展：既吸收外来文化又始终保持中国特色，同时也影响它国音乐文化。文中特别介绍了朱氏十二平均律在世界的首创性成就。他在文中指出，朱氏“创造十二均律调律法要比欧洲的安列亚斯、韦尔克迈斯特（公元1691）早一百多年！”他在文中还引用比利时声学专家马容如前所述实验的报告， 说明欧洲对管长与管径的关系上，“至今也未找到确定的规则”。马容在报告中写道：“我们是在1596年发表的一部中国文献中发现解决这一令人感兴趣的问题的初步线索的。”

紧接着上面的论述，王光祈提出了如下的重要观点：“当时，欧洲人已经进入中国宫廷，所以这一发明也就有可能由他们传到欧洲。”也就是说，王光祈认为在1596年发表的那部中国文献后，进入中国宫廷的欧洲人也就有可能把十二平均律及管口校正公式传到欧洲。东西方十二平均律的发明与相互关系问题，历来是东西方音乐交流与相互影响的重要而又敏感的课题。王光祈提出，中国十二平均律早在十六世纪末或十七世纪初就可能传到欧洲，影响欧洲的观点，自然会引起对于这一问题的更加关注。自王光祈提出这一观点至今半个多世纪以来，这个问题一直是中外乐律学家、科学技术史学家研究、争辩的焦点。正如著名的中国科学技术史专家李约瑟博士，后来在论述这一问题时所讲的那样：“平均律在东、西方是各自独立发现的呢，还是在十六世纪末中国传到欧洲的呢?”“令人吃惊的是，关于平均律在欧洲的起源能够查明的非常之少，而在中国有关它的创造的一切都是知道的。”“这个课题值得进一步探讨。”他最后的结论是：“第一个使平均律数学上公式化的荣誉确实应当归之中国。”【20】可见，王光祈在这篇文章中所提出的问题与观点，不仅在东西方音乐交流上，而且在东西方科技史、文化史上也是具有重要意义的。

这里有必要对以下两个问题，作补充论证。第一，马容先生所提那篇中国文献，是否是朱载堉的著作？第二，朱载堉关于十二平均律的著作在1596年是否进入中国宫廷？使得进入中国宫廷的欧洲人得以看到这一发明。关于第一个问题，我们可以从那部中国文献“发表”的时间——1596年，以及马容先生实验所根据的十二平均律的数据与公式，断定那部中国文献只能是朱载堉的著作。同时，我们从朱氏的《律吕精义》一书中，可以看到朱载堉为上进朝廷给这部书写下的序；而作序的时间正是万历二十四年正月朔日（1596年1月29日）。可见马容先生正是误将作序的这一日期当成了《律吕精义》的发表日期了。关于第二个问题，《律吕精义》进入朝廷的时间。我们先看看《律吕精义·序》，序中写道：“兹奉明诏，徵取律书，谨将旧藁删润以献。愚见浅陋，理有未然，伏候圣裁，不胜幸甚。”“臣载堉稽首顿首谨序”。既是奉诏，按中国古代一贯规定，上进朝廷是有时日限定的，不能丝毫耽误。朱氏作序之后应当立即上进。《明史·诸王传》在记载万历二十二年（1594年）正月朱载堉上疏“请宗室皆得儒服就试”一事之后，对朱载堉在万历二十三年（1595）年上进历书拾卷（附音义一卷）以及万历二十四年（1596年）上进《律吕精义》一并简要写道：“明年，又上历算岁差之法，及所著乐律书，考辩详确，识者称之。”这里的“乐律书”正是指朱氏1596年上进的《律吕精义》。史中所称的“上”有泛指整个上书的活动之意，而朱载堉为上进朝廷，重校原有《律书》编为《律吕精义》的工作，是在1595年7月进历书后月余就开始了。这一情况，可在朱载堉后来送进雕板《乐律全书》中他撰写的《进律书奏疏》里读到。可见《律吕精义》一书在1596年已进入朝廷。前述王光祈文中所言的“当时”，其最早年代应是1596年。那之后进入中国宫廷的欧洲人，当有可能得到《律吕精义》，并由他们把十二平均律传到欧洲。

王光祈为朱氏十二平均律未能在中国当时实行，非常惋惜；他在《东西乐制之研究》中说："可惜其言只是'宣付史馆，以备稽考，未及施行。'"可贵之处，还在于他能从各民族音乐文化的发展中，深刻理解律制形成的客观条件与历史根源，从而使他能对十二平均律与非十二平均律各自的利弊、优劣，作出正确的评价。

王光祈先生为了实现"少年中国"的理想，以他真诚的爱国之心，在异乡德国，孤苦奋斗直到生命的最后一息，去创造中华民族"国乐"实现的条件。由于环境、条件的局限他的研究如他在致邵循正先生信中所说："疏误之处，势所难免"；但他是一个具有历史使命感的人，他的责任心使他不断进取，精益求精，在探索修正疏误中前进。他学贯东西，成为千百年来东西音乐文化交流的使者；他业连古今，成为中国现代音乐学、乐律学继往开来、卓有功绩的先驱人物。他在音乐的广袤领域所贯穿的"洋为中用"、"古为今用"的思想，以及为"要抬高现在中国人民族的格""去创造新文化，以贡献世界"【21】的精神、抱负与所作出的贡献，永远给我们以激励与启示。

1992 年 9 于成都

参考文献

【1】岸边成雄《比较音乐的业绩与方法》。

【2】【5】王光祈《东方民族之音乐·自序》。

【3】【6】【7】王光祈《中国音乐史·自序》。

【4】王光祈《欧洲音乐进化论》。

【8】【9】王光祈《音学·自序》。

【10】王光祈《中国音乐史》P40。

【11】【15】【18】王光祈《中国音乐史》P11、P97、P94。

【12】【13】王光祈《东西乐制之研究》P91、P88。

【14】【16】王光祈《东方民族之音乐》P31。

【17】王光祈《译谱之研究》载《中华教育界》17卷10期。

【19】王光祈著，肖力译，赵其昌校《千百年间中国与西方的音乐交流》载《中国音乐学院院刊》1984年第3期。

【20】Joseph Needham（李约瑟），Science and Civilisation in China，Vol. IV：I P220—P228. 1962. Cambridge。本文转引自戴念祖《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》，P303—P308。

【21】王光祈《旅欧杂感》载《少年中国》2卷8期

（本文作者为四川音乐学院附属中专高级讲师）

浅析王光祈先生博士论文《论中国古典歌剧》第五章“调和移调”

张欣然

众所周知，王光祈先生的博士论文《论中国古典歌剧》是一篇专门论述昆曲的文章，其中涉及到中国戏曲的发展史、题材、曲词、乐律、调和移调、乐谱、音乐、乐队、表演、音乐美学等诸多方面的问题，可说是内容广泛，无所不包。其中“调和移调”一章又是对音乐论述的中心问题，对这一章的内容进行仔细地分析是十分必要的，是了解昆曲宫调问题所必须的环节。
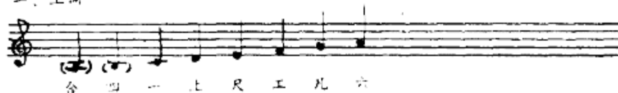
中国历代对宫调的研究情况异常复杂，有些問题到现在也没有搞清楚。研究昆曲的宫调必然是一个复杂的问题。昆曲的主要伴奏乐器是一种叫曲笛的六孔竹笛，了解六孔笛所能吹奏的音阶是研究昆曲宫调的入手之处。我们先读一读第五章中对曲笛音阶的论述：
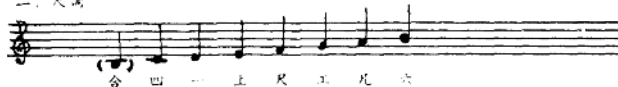
“每一曲牌有一定的宫调（参见第三章）。先古典戏曲的每一折中只允许使用一种宫调。为了演奏各种不同的宫调，人们可能制作了各种不同的笛子。谱写先古典戏曲一定曾经用了八度内的十二个音名：C，#C，d，♭e，e，f，#f，g，♭α，a，♭b，b。
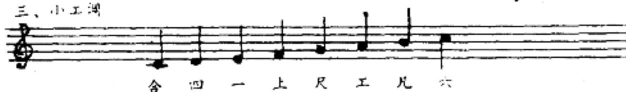
但是谱写古典戏曲只能用八度内的七个音名：c，d，e，f，g，a，b。并只使用一支也同样以c，d，e，f，g，a，b定调的六孔笛。下述谱例第三号是笛子的标准音阶。但是还可以上行（四、五、六、七，每次高一个音）或下行（二、一，每次低一个音）附设其他

六个音阶。与乐谱的半音 e－f 和 b－c 不能统一的笛子上的音程，一直用按半孔指法和叉口指法等加以校正。人们称其为七调。"
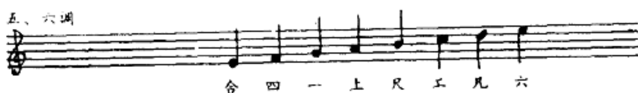
读了作者的论述，我们对曲笛的音阶状态已有了初步的了解。再看七调的谱例：
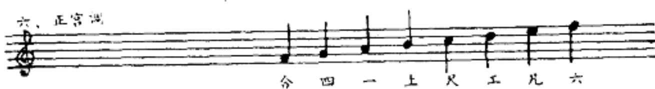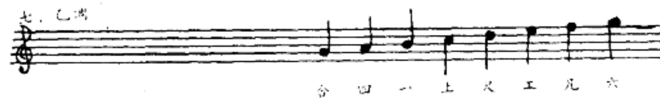







四、凡调
合 四 一 上 尺 工 凡 六


五、六调
合 四 一 上 尺 工 凡 六


六、正宫调
合 四 一 上 尺 工 凡 六


七、乙调
合 四 一 上 尺 工 凡 六

这个谱例可有些使人迷惑不解了。因为这是七调的谱例，而七调又是不同宫的七个不同的调。

这里我先引用一个表格来说明七调的调高关系：

现在流行的调名	数十年前流行的调名	国际通用的调名
小工调	小工调（乙字调）	D 调
乙字调	凡字调	A 调
凡字调	上字调	♭E 调
上字调	六字调	♭B 调
六字调	尺字调	F 调
尺字调	四字调（五字调）	C 调
正宫调（五字调）	正宫调	G 调

下面还有一段文字说明七调之间的关系：
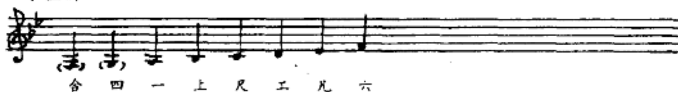
"现行工尺谱的调的名称及调的关系，是以小工调为基础，以工音为关键来确定的。例如某调的工音相当于小工调的六字，便称为六字调，某调的工音相当于小工调的尺字，便称为尺字调。也就是说：以小工调的六字为工，便叫做六字调，以小工调的尺字为工，就叫做尺字调，余类推。"

（以上表格和说明文字摘自李重光编写的《音乐理论基础》一书中的附录部份。）
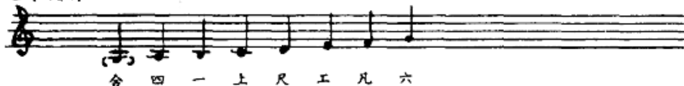
这个表格一目了然，从最后一栏就可以了解到七调与国际通用的调名的对照情况，从文字说明部分可清楚地了解七调之间的关系。我们再分析原文谱例：既无调号，又无临时升降记号，且五线谱上音名与下面所对应的工尺谱的"声名"兼"唱名"发生了严重的矛盾。从谱面上看，这七调仅是C宫系统音列的依次移动状态，与工尺谱"合四一上尺工凡六"相当的简谱唱名56712345的固定音程位置，无论是主音音高还是音程关系都不相符。这是不是作者搞错了呢？这个问题是第五章"调和移调"的中心问题。

我根据七调的调高及音阶状态列出一个带有调号的七调实音谱例与前谱例对照。如下：
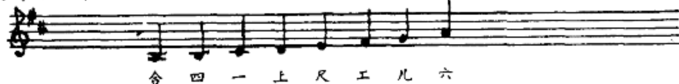
一、上调
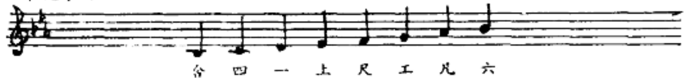


二、尺调
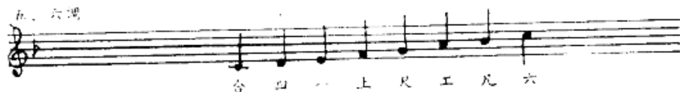


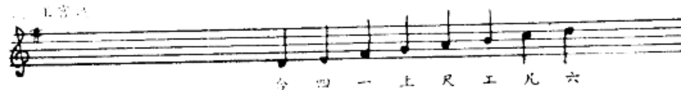
三、小工调
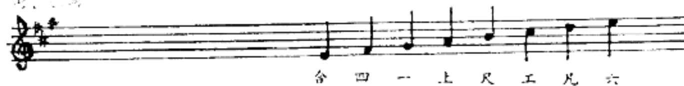


四、凡字调




六调
合 四 一 上 尺 工 凡 六


合 四 一 上 尺 工 凡 六
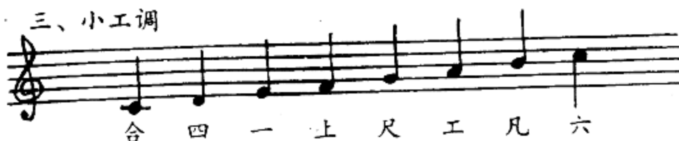

合 四 一 上 尺 工 凡 六

这样看来，上面这个谱例是符合实际情况的，那么是不是说原文中的谱例就制错了呢？其实不然，王光祈先生治学一贯严谨，在这样重大的问题上是不可能出现如此疏漏的。那这个谱例的真正用意在哪里呢？我是这样理解的：
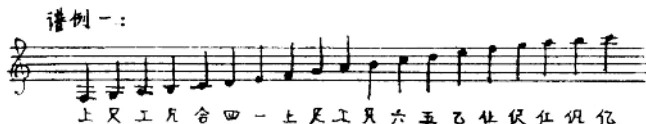
我们再看原文“下述谱例第三号是笛子的标准音阶”。这是说第三号是七调的基础本调——小工调，即小工调的音阶又是笛子的标准音阶。又，在五线谱中，没有调号的从中央C向上的这么一个音列也往往被看作是“标准”音阶，作者把这两个音列进行“对位”也是有他目的的。本文是对中国戏曲——特别是昆曲的专论，同时也是向西方介绍中国昆曲的一篇重要文献，又因为中国宫调问题异常复杂，要想把复杂的问题简明化，这个没有调号且主音位置不“准确”的谱例比起我前面列的谱例就显得更明了，更能说明问题。因为作者在这里并不是要展示筒音为a的六孔笛所能吹出的音及调与五线谱（钢琴）上实音的对照，而是要说明中国七调中是如何从基本调——小工调派生出其他六调，以及小工调与六调的音列关系的。再看原文“但是还可以上行（四、五、六、七，每次高一个音）或下行（二、一，每次低一个音）附设其他六个音阶。”我加着重号的文字就能说明这个问题了。每次高一个音或每次低一个音，但并没有说死是一个全音还是一个半音。如小工调（D）到凡字调（^{b}E）主音上应移高半音，从原文谱例上看是从c—d，移高了全音，但原文之中没有定死移高或移低的具体度数，总之是移高了或移低了一个音。“与乐谱的半音e—f和b—c不能统一的笛子上的音程，一直用按半孔指法和叉口指法等加以校正。”这句话说明了“音列”内部音程关系变换的可能性。笛子上的音阶不比十二平均律的半音那么“均匀”，基本调及其近关系上的五声音阶问题并不大，然而远关系调和七声音阶中的半音关系就比较麻烦了，必须作按半孔指法和叉口指法的处理，才能尽量“靠近”固有的音程状态。

我想“谱例出错”这个问题已基本分析清楚了，这里不妨给这个谱例安个名字，叫做“七调音列移动示意图”似乎更恰如其分些。
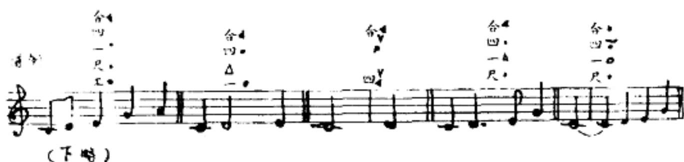
这里还有个问题值得提出来，就是译者为这个谱例加的注释。这个注释是针对小工调而言的，译注说“作者以 C 调作基本调，但民间一般以 D 调作基本调。”如果说作者是以 C 调为基本调，那么再分析小工调的谱例：



“合四一上尺工凡六”所相当对应的简谱是 56712345，上字对应的是五线谱第一间的 f，显然是 F 宫的音阶，如果成立，工凡对应的音（第二间与第三线是全音关系）即工凡的音程为大二度，似乎得出这样一个结论：这是 F 宫的雅乐音阶，这与昆曲的音阶状态不符合；既使设工凡为半音关系，也是 F 宫的清乐音阶，并非 C 调音阶。再看，假设把合字对应谱的 1，即主音，那么上字对应的就是 4，按原谱例的状态的确是一个 C 调音阶，但又把工凡置于了全音关系；如果把工凡置于半音关系，又成了 C 宫的燕乐音阶，也是不符合实际情况的。总之，译注说作者以 C 调为基本调是不妥的。这是我引用本文第六章“乐谱”中两个谱例来分析说明这个问题：



这个谱例正如七调谱例中小工调的音列一样，合字对五线谱中央C，上字对F、工凡依旧是全音关系，如果考虑把原谱例上加一个降记号的情况，又好象是出现“作者用的调高是F调”这么一种状态。



也如上面的情况，只是没有出现工凡关系的敏感问题。小工调的主音高为D，因为六孔笛筒音为A（合），所以上字为D，这与引用谱例有矛盾，如果说谱例上是F调，那么作者又是如何把小工调提高了小三度的呢？在没有音响资料的前提下，我们无从考证那个时候昆曲小工调的调高，作者怎能定其为F调呢？似乎不妥。

如按译注之言，也无从考证昆曲小工调到底是不是C调。因为现在我们只知道今天的小工调相当于国际上通用的D调。

其实说了这么多，还是没有解决实质问题。经过几个方面的论证，我认为这个问题与前面那个问题有关系，既不能认为作者用C调为基本调，更不能认为逻辑上推出的F调就是正确的。我想，之所以会出现这诸多矛盾，还是因为我们没有明白作者初衷的缘故。正如前面提到的，作者是为了向西方介绍中国的昆曲，为了把复杂的宫调问题简明化，作者用了这么一个音列来表示小工调就是一种简明化的手段，仅仅是说明音阶、旋律线的状态，无须实音记谱。所以谱例上的调高既不是逻辑上推不出来的C调，也没有作者杜撰之嫌了。

这两个问题解决后，那么其他的问题也就变得简单明了了。这

是我在学习王光祈先生博士论文过程中的一点心得体会。

（本文作者为四川音乐学院作曲系 90 级音乐学专业学生）

试论王光祈在中国近代史上的历史地位

周淑真

王光祈是中国近代史上一位伟大的爱国主义者和民主主义者，是五四时期一位杰出的社会活动家。他生长于中国社会历史的激烈动荡和转变时期。爱国主义思想贯串于他的一生。他深感辛亥革命后，北洋军阀统治下政治社会的腐败和帝国主义对中华民族的侵略压迫，则努力从事少年中国运动；他认为五四运动后的青年知识分子空言思想解放而不足以创造新文化，破釜沉舟赴欧留学以求深造；痛惜少年中国学会的分化和分裂、国内政治斗争的激烈则决心专攻音乐，并以音乐救国为使命，同时努力著述，以复兴中国文化为已任；九·一八事变后，他痛国土之沦亡，深感亡国灭种的危机，则编著国防丛书，以期唤醒国人，做御侮救亡的准备。从 1918 年少年中国学会的筹备到 1936 年去世这 18 年间，王光祈完全以祖国的需要为转移，以国家的前途和命运为奋斗目标。正是由于王光祈有强烈的爱国心和使命感，他不仅在音乐方面取得了卓越的成就，对祖国，对世界做出了贡献，而且在五四时期对近代中国做出了重大贡献。在近代中国历史上王光祈应占有一席之地。

王光祈的一生及其在近代中国历史上的地位，是与少年中国学会分不开的。

少年中国学会（以下简称“少中”），是五四时期会员最多、分

布最广、分化也最明显、对现代中国历史发展影响最大的一个社团。它是由王光祈、李大钊、陈淯、周太玄、曾琦、张梦九、雷宝菁于 1918 年 7 月 1 日发起，至 1919 年 7 月 1 日正式成立的。1925 年底因学会成员在政治上的严重分歧，组织上的严重分化而停止了活动。它拥有会员 112 人，他们都同情或直接参加了五四运动，其中不少中坚分子为五四运动的先锋和骨干。随着五四运动的深入和马克思主义在中国的传播，会员逐渐分化为三个部分：李大钊、毛泽东、恽代英、邓中夏、赵世炎、高君宇、张闻天、杨贤江、黄日葵、沈泽民、侯绍裘、张申府等由爱国主义者转变成为具有初步共产主义思想的知识分子了，以后，他们组织或参加了中国共产党；曾琦、李璜、左舜生、陈启天、余家菊、张梦九、何鲁之等由爱国主义者发展成为国家主义派，组织了中国青年党；王光祈、周太玄、李劼人、宗白华、许德珩、周炳琳、田汉、郑伯奇、方东美、杨钟键、谢循初、朱自清、卢作孚、舒新城等则超然于党派之上，他们专心致志于学术研究或从事于教育事业，走上了科学救国、教育救国、实业救国的道路，并在各自所从事的领域取得了卓越的成就。从这一纸名单可以看出，"少中"与近代中国社会政治文化的密切联系，它为近代中国孕育和选拔了一大批叱咤风云的民族英才，不少人从这里开始了他们的政治或学术生涯，演出了一幕幕宏伟悲壮的历史剧目。

五四运动时期是我国社会思想剧烈变革的时期，也是新旧思想文化和各种意识形态冲突斗争最尖锐最激烈的时期。新文化运动开展促进了思想的启蒙，进而导致了青年知识分子对国家前途和命运的关心。辛亥革命后，帝国主义的加紧侵略，北洋军阀政府的丧权辱国和对人民的残酷压榨，对资产阶级议会、宪法的肆意玩弄，以及各派军阀为权力和地盘的无休止混战，把中国"弄得昏天黑地，不见天日"，"这种情形在稍有觉悟的青年看来，当

然是不能忍耐的，于是鼓起他们的热血，想对现社会谋改革了”。* 他们要学十九世纪“少年意大利党”创建“少年意大利”、“少年德意志党”创造“少年德意志”，以“少年中国学会”来创建“少年中国”。

王光祈是少年中国学会的主要发起人和组织者。他对“少中”的发起、筹备、制定宗旨和发展会员，都有特殊的贡献。在“少中”未发起之前，大家“已有一种精神上的结合”，因为王光祈与曾琦、周太玄为四川老乡，又是成都高等学堂分设中学同班同学，由于对国家前途和命运的关心和忧虑，大家志趣相同，关系密切，早就有共同奋斗的愿望。1918年前后，在北京从事新闻工作的王光祈、周太玄同在日本留学的曾琦经常书信往还，讨论时局和国家的出路。王光祈、周太玄又通过四川老乡陈淯结识了北京大学图书馆主任李大钊，他们几度长谈，非常投契。而曾琦与李大钊同为留日同学，彼此熟悉。因此，1918年3月，曾琦、张梦九、雷宝菁等留日学生为抗议北洋军阀政府与日本寺内内阁签订的《中日秘密军事协定》罢学回国，在上海组织学生救国团总部后到北京，大家很快的商议决定发起筹备“少年中国学会”。

当这些有志于改造中国的热血青年发起组织“少中”时，虽然高举民主和科学两面大旗的新文化运动已经开始，封建专制观念的牢笼已被砸开，但是他们对纷沓而至的各种新思潮却眼花缭乱，他们的思想信仰尚未定型。在愤于现实社会的黑暗、希望从列强军阀的交相侵逼的荆棘丛中为中华民族的生存和国家的发展开辟一条血路，建立光辉灿烂的“少年中国”方面大家具有认同感和迫切感，但是建立一个什么样的“少年中国”，通过什么途径去建立“少年中国”，大家还不清楚。王光祈在筹备会议之前，根据大家多次酝酿的意见，拟定的《吾党今后进行意见书》充分说

* 张闻天：《对少年中国学会的意见》《少年中国》第三卷第二期。

明了这种状况。《意见书》规定了“少中”的性质、方向以及具体的做法，规定“少中”的宗旨是“振作少年精神，研究真实学问，发展社会事业，转移末世风气”，(1919年7月1日学会正式成立时修改为“本科学的精神，为社会的活动，以创造少年中国”)，“少中”的信条是“奋斗、实践、坚韧、俭朴”。宽疏的宗旨决定了其指导思想是兼容并包，而不要求思想信仰的一致。八字信条既可以说是中华民族传统美德的概括，又可以说是人类社会道德行为规范的基本准则，它对会员的思想、行为是缺乏约束力的。但惟其如此，才能在一个短时期内把不同思想、不同立场的知识分子团结在一起，形成“网罗天下人才”的局面。虽然随着五四运动的深入和发展，“少中”的分化将不可避免，但它在全国青年知识分子中所产生的广泛影响，说明它已经达到了当时所能达到的历史高度。

由于王光祈的热心、负责和努力，在学会筹备期间，他就被公推为筹备处主任兼会计，正式成立后被推为第一届执行部主任。直到1920年4月他赴欧留学之前，“少中”的会务由王光祈主办，会务报告的印行和《少年中国》月刊的出版，大多出于王光祈的规划。在王光祈的主持下，会务得到迅速发展，到1919年7月1日学会正式成立时，会员已发展到42人，成立了以李劼人为书记的成都分会，并建立了文科、工科、经济科、政治科、商科五个科会，以利于会员在各科会从事学术研究活动。以后又成立了南京分会和巴黎分会。王光祈把“少中”视为他的生命，为结交有为青年，发展会员，他不辞辛苦，四处奔走，曾到上海、南京和武汉等地去开展活动。毛泽东、恽代英等中国共产党的创始人和领导人中，不少是由王光祈介绍加入“少中”的。虽然在此之前，毛泽东、恽代英等就有志于改造中国与世界，毛泽东创立了新民学会，恽代英组织了互助社，但这些社团都仅限于一隅之地。“少中”虽然只是一个学术性的政治团体，但是他们通过这个阶梯走

向了全国，走向了更广阔的政治舞台。王光祈在这其中所起的作用是不容忽视的。

“少中”对于五四运动的开展起了重大的推动作用。如1919年2、3月间，李璜、周太玄赴法留学到巴黎后，即在吴玉章、李石曾的帮助下，成立了巴黎通信社，3月底即向国内各报馆发稿。由于国内报纸关于国际问题的通讯报导原来完全为英、日、美等国的通讯社所把持，都热切希望能有自己的通讯社供稿，再加上王光祈等“少中”筹备负责人预先与各报馆的联络，所以一开始供稿，京沪各大报无不采用。当5月初周太玄、李璜等得知在巴黎和会上我国外交失败的消息后，便连夜奔走，赶在英、日、美通讯社之前，第一个把这一消息传到国内各报馆，由此引爆了轰轰烈烈的五四运动。在京的“少中”成员同其他社团的成员一道，同是五四游行示威的骨干。天安门前的集会和游行示威虽然带有群众自发性，但是整个行动是比较有组织的，能够把这次爱国运动坚持下去，就是因为有这些社团的缘故。当5月下旬北洋军阀大规模地逮捕学生后，“少中”成员许德珩、黄日葵到南京、上海一带活动。他们持王光祈的信，在南京找到了左舜生，通过“少中”会友的关系，举行了几场演讲，向各界群众说明北京五四运动的情况后，又迅速到上海，与其他南下的学生代表一道，在上海发动了三罢斗争，这对五四运动的胜利起到了决定性的作用。

由此可见，“少中”是推动五四运动的巨大合力中的一股力量，王光祈是有功于五四运动的。无组织的一盘散沙的青年学生，即使有满腔的爱国激情和热血，在卖国军阀政府的镇压面前，也是无能为力的。没有象“少中”这样的遍布全国的社团，没有象王光祈这样一大批爱国青年的奋斗与努力，五四运动的胜利不可能的。虽然王光祈从事社会政治活动的时间只有这短短的几年，但此时正值中国社会政治思想转型的关键时期，因而他的这些活动对于中国现代历史的进程起了重要的推动作用，并由此奠定了王

国近代历史上的地位。所以说，不论“少中”在五四运动后期如何分化，王光祈建立“少中”和学会初期的功绩是不可否认的。

“少中”的历史，具体地生动地反映了五四运动前后中国青年思想的活动，反映着这一时期中国社会的复杂性和内在的矛盾。“少中”的分化是青年知识分子在探索救国道路中的分化，是历史发展的必然结果。

“少中”的宗旨是“本科学的精神，为社会的活动，以创造少年中国”，所谓“为社会的活动”，按照王光祈的解释，即是“从教育和实业下手”。“因为教育可以革新我们的思想，灌输各种知识；实业可以增益我们物质上的幸福，减少我们生计上的痛苦。只要教育事业办好，我们精神生活、物质生活皆可达到极圆满的地位。”* 这就是说，“社会活动”是根本排斥乃至反对政治活动的，是反对以政治斗争改造中国社会的。

但是随着五四运动的深入，到1920年下半年，各地共产主义小组陆续建立，先进的青年知识分子掀起了学习和宣传马克思主义的热潮，形成了一批马克思主义的拥护者，并以他们为桥梁，使马克思主义开始同中国工人运动相结合。先进知识分子救亡图存的迫切要求，已经和“少中”兼容并包的方针不相适应，在“少中”的规约里，悬为禁令的政治活动，已经成为“少中”内部以李大钊、毛泽东为代表的具有初步共产主义思想的知识分子酝酿建立中国共产党所必须突破的目标。

具有初步共产主义思想的知识分子认为，只有参加政治斗争，才能谋求中国社会的根本改造，而参加政治斗争，必须以一定主义作为活动的标准，这个主义又必须是社会主义。他们怀着极其喜悦的心情，欢迎和接受马克思主义和俄国十月社会主义革命，认

---

* 《少年中国》一卷上期，1919年12月15日。

为只有走俄国十月革命的道路，才能根本改变中国的命运，因此，他们力图把“少中”改造成为思想行动一致的进步的政治团体。

然而曾琦、李璜、左舜生等极力反对马克思主义关于无产阶级暴力革命的理论和主张。如李璜是通过法文报刊最先接触到西方资本主义国家对俄国十月社会主义革命的报导，而这些国家的报导和宣传，使他本能地增加了对马克思主义和十月革命的偏见。1919年初，在他赴法留学前写的《留别少年中国学会同人》一文中，表达了他对马克思主义和十月革命的基本立场和观点。他说：“许多社会学者，所用的手段，都失于猛烈，平民未获其利，先受其害，”“譬如十九世纪马尔克斯（Karl Marx）主张的阶级斗争（lutte de classes），实行的手段有一种是万国工党同盟罢工”，“因为罢工，每次都生出暴动，不知连累了多少平民”。“现在俄国的社会革命”是“彼此相杀”，“闹得无有人道，”其原因是“平民的智识未足，一旦骤给他许多主义，他不能充分了解，反转闹出岔子来。”* 在1921年7月“少中”第二届年会关于确定主义和应否参加政治活动的辩论中，李璜进一步发挥了上述观点，他说：“若说革命的范围和程序，先政治的不如先社会的，先社会的不如先思想的，不先从思想革命下手，政治的和社会的革命都是不稳当的，都是要翻来倒去闹个几十回的”。他还说，辛亥革命已经推翻了封建皇帝，“共和已经十年，中华民国的国民有几个知道《人权宣言》上说的什么东西、有几个感着人权的必要！象这个样子，我们便动手谈什么大组织小组织，未免太早了一点吧”。** 曾琦则攻击“少中”标明社会主义是“为葫芦之依样”的照抄照搬。*** 他们已由反对马克思主义的阶级斗争理论和俄国十月社会主义革

* 李璜：《留别少年中国学会同人》，《少年中国学会会务报告》第一期。
** “李璜意见节录”《少年中国》三卷二期。
*** 曾琦：“学会问题杂谈”《少年中国》三卷二期。

命，发展到反对"少中"参加政治斗争，反对根本改造中国社会，乃至反对按照马克思主义理论原则组织的中国无产阶级先锋队——中国共产党。

李大钊等马克思主义者认为，俄国十月革命开辟了无产阶级世界革命的时代，世界各国的革命斗争彼此相联。中国要彻底改变外受帝国主义支配，内受封建军阀压迫的命运，必须"由纯粹生产者组织政府，以铲除国内的掠夺阶级，抵抗此世界的资本主义"。* 这样，中国的反帝反封建革命就成为"第三国际为之中枢"的无产阶级世界革命的一部分。1922 年 7 月，中国共产党的第二次全国代表大会的宣言中，明确宣布"中国共产党是共产国际的一个支部"，而曾琦、李璜等认为十月革命是"假霸道行王道"，"由二三首领意气的搬动"，而使人们"彼此相杀"，是"先把政权夺着，然后用人工制造法去创造共产主义的环境的倒革命"，中国不应走十月革命的道路。他们还认为，任何国家参与国际事务，都以本国利益为出发点，国际间只有一时利害的结合，而无真正国际主义可言。所以他们极力反对"少中"内的马克思主义者参加无产阶级世界革命的主张，并接受了第一次世界大战后在欧洲盛行的国家主义。在"少中"内部，逐渐形成了国家主义派。

随着俄国十月革命影响的加深和青年知识分子对中国革命问题的进一步探索，在"少中"内部，政治分野逐渐明朗，双方都遴选有利于本阶级本阶层的学说和主义以充实其思想，都逐步坚定了自己的政治信仰。李璜回忆说："在 1918 年 11 月中，守常便已在我们的联餐席上，开始称道俄国的共产革命，认为比 1789 年的法国大革命要有意义得多，因为在俄共主张上，还有精神照顾到弱小民族的解放运动，而中国革命的前途，要采取西方的策略

* 《李大钊文集》（下）455 页。

时，则最好去学俄国共产党"。* 而"会友曾慕韩既反对共产主张，认为不适合中国国情，又反对莫斯科的第三国际，认为是苏俄的侵略阴谋。" 1919 年 10 月，曾琦到法国留学后，与李大钊往复通信"形成笔战"。李大钊始终坚持中国革命是世界革命的一部分，"中国问题为一世界问题，欲救中国，须先参加世界革命"；曾琦则主张，"世界革命以现刻国际形势而言，绝不可能，中国须求自强自救，国际主义终是理想，不可靠也"。"彼此双方持之甚坚"。** 随着国内阶级力量对比的不断变化，这种认识分歧和思想冲突则逐渐发展到了政治主张的对立。曾琦、李璜等为反苏反共，于 1923 年 12 月 2 日在法国巴黎建立了中国青年党，以与中国共产党相对抗。

对于以上两派的政治主张，王光祈均不赞成。他认为："主张社会活动，反对政治活动，为本会精神之所在"。*** 他也曾经作过以"社会活动"改造中国社会的尝试。此即 1920 年上半年，由王光祈倡导，在北京成立了工读互助团，得到蔡元培、陈独秀、胡适等名流的支持，并得到全国各大城市青年知识分子的热情响应和仿效。但是由于薄弱的经济基础与共产主义分配原则的矛盾；由于团员的个人主义与集体主义生活方式的矛盾，工读互助团存在着不可克服的困难，很快就失败了。许多参加工读互助团活动的青年开始认识到全社会的经济组织不从根本上改革，其余的改革都是无效的，他们很快抛弃了这种主张，转而寻找改造社会的实际可循的途径。但是王光祈始终坚持以社会活动改造中国。他说他"极鄙视政治，凡有朋友谈到'政治'二字，'就联想到'少数人的最大幸福'、'供野心家的利用'、'世界扰乱的原因'、'万恶

---

* 李璜：《学钝室回忆录》第 46 页，香港明报月刊社 1979 年出版。

** 李璜：《我所认识的王光祈》，见《王光祈先生纪念册》。

*** 王光祈：《少年中国学会问题》，《少年中国》三卷二期。

之源'"，* 所以他认为："与其作教育总长，不如作小学教师，与其作农商总长，不如作种树园丁"。** 他认为只要每个"少中"成员都有"专门知识"，各在学术界作出一份贡献，就创造了"少年中国"。他虽然不同意马克思主义者和国家主义派的政治主张，但也没有坚持反对。只是看到视为生命的"少中"无可挽回的分化，内心十分苦闷。"少中"内的超然于党派者，在经过政治活动还是社会活动的讨论后，就退出论争，专心学术了。王光祈也前往德国留学，潜心学习和研究音乐，走上了"音乐救国"的道路。

直到第一次国内革命战争时期中国青年党和中国共产党形成严重对立后，王光祈仍坚持这样的政治态度。1925年10月11日，他在"少中"改组委员会调查表中写道："我相信民族主义，不相信国家主义，不相信共产主义；但认为在最近的中国，国家及共产两种运动皆各有其用处，只求不要过火，我都相对赞成。民族主义系以争求中华民族独立自由为宗旨。其方法是从'研究真实学术，发展社会事业'入手，以培养民族实力。至于将来中国政治经济组织应采何种形式，则须待各派合作之大革命后，再按照彼时世界现状及趋势，与夫国民程度及愿望而定。"*** 而此时共、青两党籍的成员对于内忧外患交迫的中国持极端对立的主义，"少中"已无法继续存在下去，遂未经宣布而停止了活动。

"少中"的分裂是有主张有主义的分裂，这样的分裂是有价值的。大家各循其认为正确的道路去创造理想中的"少年中国"，走上了不同的奋斗道路。中国共产党的诞生，如在沉沉黑夜的中国大地点燃起一个新的革命火种，为中华民族命运的改变带来了希望；中国青年党的政治主张和意识形态方面都处于中国共产党的

---

* 《王光祈致君左》，《少年中国学会会务报告》第四期。

** 王光祈：《政治活动与社会活动》，《少年中国》三卷八期。

*** 见《五四时期的社团》(一) 第515页。

对立面，走上了坎坷曲折的历史发展道路，但仍不失为一个爱国政党；超然于党派者则成为科学家、文学家、教育家和实业家，成为国家建设的栋梁。从这个意义上说，“少中”的主要组织者王光祈，就完成了他承先启后的使命，他的名字与“少中”相联系，载入了近代中国的史册。

（本文作者为中国人民大学中共党史系博士）

王光祈与毛泽东的交往略述

黎永泰

今年是杰出的民主主义革命家，中国音乐界继萧友梅之后在国外获得博士学位的中西比较音乐学家及音乐史学家王光祈先生诞辰100周年。

王光祈先生是五四时期一位爱国的、充满美好理想、向往正义和新社会，倡导民主与科学的革命民主主义战士。他和陈独秀、李大钊、毛泽东等那个时代走在社会潮流前头的革命家们，有着密切的联系和深厚的友谊，在探索中国社会出路中，他们经历了一段共同的道路。虽然王光祈先生后来因种种原因没有在这条路上走到底，但是这一时期，他和陈独秀、李大钊、毛泽东等人结下的深厚友谊却传为历史佳话，成为王光祈先生历史上值得大大纪念的一页..

本文拟略述王光祈先生与毛泽东的一段交往，谨此纪念王光祈先生诞辰100周年。

（一）王光祈介绍毛泽东参加少年中国学会

王光祈和李大钊是五四时期最大的进步社团“少年中国学会”的发起人和组织者。

1918年7月，王光祈以优异成绩毕业于北京中国大学。毕业

后经李大钊推荐，在《京华日报》作编辑并担任《四川群报》和《川报》驻京记者。俄国十月革命的伟大胜利，在我国知识分子中引起强烈反响，王光祈由于新闻业务关系，大量接触十月革命消息，对社会主义产生了很大的热情和兴趣。在这之前，由于他和李大钊的密切接触，受到李大钊激进思想的影响，对社会黑暗现实产生了强烈不满。他和李大钊、周太玄等人经常在一起议论时弊，探讨改革中国社会的办法。他们决心要唤起青年，“联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝的被压迫、被剥削的国家，改变为一个青春年少独立富强的国家。”①他和李大钊商量，准备成立一个团体来具体进行改造中国的工作。1918 年 6 月 30 日，王光祈和李大钊开始筹备少年中国学会，就在这时，毛泽东结识了李大钊和王光祈，并直接参与了少年中国学会的筹备活动。

1918 年 8 月 19 日，毛泽东为湖南学生赴法勤工俭学事，由长沙动身到北京。到京后，经在北京大学担任伦理学教授、毛泽东原在湖南长沙一师的尊敬师长杨昌济的介绍认识李大钊，并由李大钊把这个早就仰慕他的学生安排在北大图书馆担任助理员。毛泽东在北大新落成的第一院（沙滩红楼）第 31 号室负责管理报纸，并登记前来阅览报纸的读者姓名。他同时参加了北大哲学学会和新闻学会，使他有了广泛接触社会各色人等的机会。

当时正值第一次世界大战结束，欧洲无产阶级在俄国十月革命胜利的鼓舞下，斗争风起云涌，潮流直接激荡中国。青年学生关心国内外形势的变化，来阅报的人很多，毛泽东热情地接待他们。他又利用业余时间广泛参加各种社交活动和学会活动，结识了一些学者和新闻界的人物，也就是在这时候，毛泽东认识了作为新闻记者的王光祈。李大钊和王光祈正在物色“少年中国学会”的同志，毛泽东怀抱“经纶天下”的大志，立志要改造中国，因此对王光祈主张的“以满腔的热血，洗污浊之乾坤，愿我青春之中华，永不老大”的少年中国学会的宗旨深为赞成，他很快和

王光祈建立了密切关系，成为挚友，并欣然参加了少年中国学会的筹备活动。

关于毛泽东参加少年中国学会的时间，《毛泽东的早期革命活动》一书说："1919年底或1920年初，经李大钊、邓中夏介绍，毛泽东曾参加过这个学会。"该书的根据，可能是依据1920年2月15日出版的《少年中国》月刊第1卷第8期刊载的一条消息：

"新加会员，本会于去年十二月今年一月共加入会员三人，其人名、通讯处如下：

姓　名	行号	年龄	籍贯	通讯处	在本会何科
张闻天	闻天	二十	江苏	上海西门黄家阙	文科
芮学会	道一	十九	山西	东京府下千太谷四九一	文科
毛泽东	润之	二六	湖南	长沙马王堆修业学校	文科

如果依据这条消息，毛泽东参加少年中国学会的时间是1919年底或1920年初，应当是准确无疑的。但是，根据有关材料全面分析，我以为，这只是毛泽东在有介绍人的情况下正式履行入会手续的时间，但实际参加学会的时间应该还要早一年左右。毛泽东在参加少年学会筹备活动时，就实际上被算作了学会的会友。

1936年12月，李璜在《我所认识的王光祈》一文中回忆，毛泽东1918年秋冬，已是少年中国学会的会友。他回忆说："我认识光祈，是在民国七年秋冬之间。……我到北平之第三日，李大钊会友约往米市胡同便宜坊吃烧鸭，座中有陈愚生、易克嶷、邓仲懈会友等。光祈来较迟。酒食正酣畅，两会友忽觅来，一赵世炎，一毛泽东，光祈为介绍，言：'两友有意赴法求学，闻我将往，甚喜，愿一谈。'我注赵、毛两会友，皆较年青于是时之我辈，光祈也以小弟弟待之，与语时更多笑容。"②这个回忆有两点值得注意：一是少年中国学会筹备期间，参与其活动的，都算会员，会

员之间大家以会友相称。二是毛泽东当时确与王光祈有密切联系，赴法勤工俭学均与王光祈有商量。王光祈也积极联络毛泽东参加少年中国学会的筹备活动。他称赵世炎、毛泽东为会友，说明毛泽东此时已实际上算作少年中国学会会员。例如，王光祈把1918年12月14日在日本东京病逝的雷宝菁称之为“少年中国学会最忠实的会员”。李璜1919年初赴法国巴黎，也是在筹备期间参加过短期活动的，也算为当然会员。③

既然毛泽东1918年秋冬在京参加少年中国学会筹备时，就成为学会的实际会员，那么又怎样解释《少年中国》月刊上所载毛泽东1919年底或1920年初才参加少年中国学会那条消息呢？根据《少年中国学会规约》第二章会员第四条指出：“凡中华民国之有志青年，由本会会员五人介绍，经评议部认可，得为本学会会员。”王光祈对这一条的具体执行办法作了如下解释：“本会对于会员资格限制极严。凡加入本会者，须有会员五人介绍，经评议部认可。评议部成立，再为请求追认，方能取得会员资格。”④根据这个规定，毛泽东是应当补办手续，“请求追认”的。但在学会正式成立时，他已离京回湖南，不可能再补办手续。1919年12月7日，毛泽东率领湖南驱张代表团从长沙出发，12月18日到达北京，直到第二年4月11日离京去上海，这是他第二次在北京期间。从有关材料看，他和王光祈、李大钊仍有密切接触。这时少年中国学会成立已近半年，毛泽东到京由王光祈等五人介绍，补办了正式入会手续，这样才有上面所登“新入会员”的消息。因此，这条消息所登的时间，应当只是毛泽东正式补办手续入会的时间，而不是实际入会的时间。即使这样，毛泽东的入会手续仍没有完全，以后他还补填了入会志愿表。1921年9月29日，毛泽东在《致杨钟键》的信中说：“钟键先生，前几天接到通告，知先生当选执行部主任。今日又接来示，嘱补填入会愿书，今已照填并粘附小照奉上，惟介绍人系王君光祈为我邀集五人，我现在只能记得三人，

余二人要问王君才能知道。"⑤据少年中国学会最早的会员，今年刚仙逝的97岁高龄的原四川大学数学系教授魏时珍先生向作者回忆，学会筹备期间，凡参加活动并有志于此的，均作会员看待，最初并无什么繁琐手续。

上述情况说明，1918年秋冬，毛泽东与王光祈之间已有密切联系，　在少年中国学会的共同目标下，他们联络同志作团体的运动，以改造中国为目标，成了志同道合的挚友。毛泽东在1918年秋冬实际参加了学会，而正式履行手续入会是1919年底或1920年春，填写入会愿书则在1921年下半年。弄清上述事实，对于我们了解王光祈和毛泽东这一时期的活动和思想发展有很大帮助。

（二）王光祈和毛泽东开展的工读互助团的活动

王光祈在少年中国学会中从事的主要活动之一，是发起进行创造新生活的空想社会主义的实践。这种实践活动也深深地吸引了毛泽东，使他这一段时间的思想和实践受到了王光祈的影响。

王光祈作为新闻记者，在俄国十月革命的激励下，对社会主义产生了强烈的兴趣。他说"自从俄国的布尔什维克直接行动以来，这布尔什维克也就成了中国的新闻记者，政治家、教育家所注意的一个问题。""我本来是研究外交的，因欲研究外交，故极留意世界大势，因留意世界大事，不知不觉的就中了社会主义的魔术了。"⑥王光祈对社会主义表示热烈向往，但他站在小资产阶级知识分子的立场上看待俄国革命，对劳农专政的社会主义很不理解。他力图寻找一条既与俄国社会主义性质不同，又能实现美好社会的新生活的社会主义。新村主义、泛劳动主义、互助论和工读主义等等，便被他看作真正的社会主义而宣传实行起来。少年中国学会便成了他实验社会主义的最好场所。

1919年，少年中国学会成立后，王光祈着手成立工读互助团。他幻想用“工读互助”，“为苦学生开一个生活途径，为新社会筑一个基础”，“向恶社会宣战”。⑦他把中国社会的教育不良和所谓缺乏劳动互助的习惯，当成社会最大的弊病，企图通过工读互助，一方面培养青年“独立生活”的能力，使他们摆脱家庭和社会的压迫，有可能“自由读书”，并且“踊跃前来，与黑暗势力奋斗”；另一方面，培养青年具有新社会“互助劳动的习惯”，“共同的生活观念”，扩张人们的“利他心”，为实现大同社会作一个预备功夫。王光祈“奔走筹画”，吁请名人赞助。陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等都帮助募捐和撰文宣传，所以不到一个月居然组织成功，并被视为“破天荒的创举”，引起社会舆论很大注意。一时报名参加王光祈组织的少年中国学会工读互助团有“数百人之多”、“各地来函探询讨论的有数百封。”

毛泽东对工读互助活动深感兴趣。早在他第一次上北京之前，1918年6月，他和蔡和森、陈昌等人，便曾在岳麓山搞过新村实验，虽然不几天便归于失败。但是他并不灰心，又积极筹划组织一个“人人作工，人人读书，人人平等”的“工读同志会”，来实现建设新社会的理想。1918年7月末，他把自己的打算写信告诉北京的蔡和森。8月21日，蔡和森回信表示完全赞同毛泽东的意见说：“着手办法，惟有吾兄所设之‘乌托邦’为得耳！”⑧1918年秋，毛泽东到北京结识王光祈以后，他们有共同的思想基础，王光祈组织工读互助团和新村的计划，与毛泽东的想法很相符合，此时李大钊也受到这种小资产阶级空想社会主义的影响，对他们的计划极表赞成。因此，王光祈和毛泽东对搞工读互助团和新村都充满了信心。

五四运动发生后，毛泽东在长沙主办《湘江评论》，发表著名的《民众的大联合》等三篇论文。这些论文对互助论和工读主义的宣传，使文章具有较浓厚的空想社会主义的色彩。毛泽东将报

纸每期都迅速地寄往北京各友人处。毛泽东在当时的信函中也记载了将《湘江评论》寄往北京的情况。1919年9月5日，他在与黎锦熙的信中说："来示敬悉，承奖甚愧，《湘江评论》出至五号，被禁刊停，第五号寄来尊处，谅已接到。"少年中国学会的会员是互相通信的。⑨王光祈是毛泽东的挚友，又是新闻记者和少年中国学会执行部主任，毛泽东肯定也将《湘江评论》寄给他。王光祈作为《川报》驻京通讯记者，他每日有向《川报》寄一束北京剪报的任务，很有可能经王光祈之手，把毛泽东寄来的《湘江评论》，再转寄回在成都主办《星期日》的李劼人。这样，在《湘江评论》查封之后，1919年11月16日——12月3日，在成都《星期日》第19号至21号连载了毛泽东的《民众的大联合》三篇论文，在成都知识界引起巨大反响。

1919年12月，毛泽东第二次到北京，此时，由王光祈和少年中国学会倡导的工读互助团刚刚成立。毛泽东一面加紧组织湖南代表和学生进行驱张斗争的活动，组织平民通讯社，印发宣传材料，一面抽出时间密切关心和注视已经成立的三个工读互助团的活动情况。他还抽出时间，亲自到北大去参观和考察工读互助团的活动。1920年2月，毛泽东从北京写信给陶毅，报告北大工读互助团的情况说："今日到女子工读团，稻田新来了四人，该团连前共八人，湖南占六人，其余一韩人一苏人，觉得很有趣味！但将来成绩怎样？还要看他们的能力和道德力如何，也许终究失败（男子组大概可以说已经失败了）。"⑩毛泽东很想回湖南以后，由新民学会仿照少年中国学会的工读互助团，在湖南组织这样的团体来创造新生活新社会。3月14日，他写信给长沙的周士钊说："我想我们在长沙创造一种新的生活，可以邀合同志，租一所房子，办一个自修大学（这个名字是胡适之先生造的）。我们在这个大学里实行共产的生活。关于生活费用取得的方法，约可定为下列几种：（1）教课。（每人每周六小时乃至十小时）（2）投稿。（论文

稿或新闻稿）(3) 编书。(编一种或数种可以卖稿的书）(4) 劳力的工作。(此项以不消费为主，如自炊自濯等）所得收入，完全公共。多得的人，补助少得的人，以够消费为止。我想我们两人如果决行，何叔衡或者邹泮清也会加入。这种组织，也可以叫做'工读互助团'。"周士钊对毛泽东的建议极表赞成，敦促他早日回湘着手进行。他指出："麓山自修社，现今大有可为，即兄前曾建议之新民学校，此时似亦可着手，因为易先生现已回湘也。"此时，无论是王光祈、毛泽东还是他的朋友们，都对工读互助组织充满了希望。

少年中国学会在北大组织的三个工读互助团，尽管并不是真正社会主义性质的，但它追求新生活的精神，对旧社会却是一个威胁，因此很快失败。王光祈不承认在旧制度下这种和平的、典型示范的道路根本行不通，而把失败归结为"全是人的问题"。⑪ 1920年2月，王光祈到上海。29日，他和陈独秀、彭璜等20余人成立"上海工读互助团筹备会"，并通知在北京的毛泽东。毛泽东深表赞成。他说："彭璜君等数人在上海组织工读互助团，也是一件好事！"⑫

3月5日，上海工读互助团正式成立，宣布这是"一种新生活组织"，它将"解除旧社会、旧家庭种种经济上意志上的束缚"⑬。毛泽东虽然因驱张事宜尚未结束，不能离开北京，但他仍和王光祈、陈独秀、彭璜等20余人列名为上海工读互助团正式成员。毛泽东在驱张事宜暂告一个段落后，立即去上海。《少年中国》杂志报告他和王光祈的行踪说："王君若愚（即王光祈——引者注），陈君剑翛、魏君时珍，均于四月一日自上海出发，前往欧洲。毛君润之于四月十一日自京南下往沪，张君声甫因丁内艰回籍。"⑭毛泽东自北京出发，游历山东曲阜等，25天后于5月5日到达上海。

其时，王光祈等还没有离沪到法，毛泽东与王光祈过从甚密。毛泽东住在安南路仁厚里99号，继续进行驱张活动的宣传和参加

工读互助团的活动。毛泽东具体担任洗衣服和送报工作。但上海工读互助团和北京三个工读互助团一样，在黑暗势力的压迫下，根本不可能有立足之地，很快也就失败了。6 月 7 日，毛泽东从上海写信给在北京的黎锦熙说："工读团殊无把握，决将发起停止。"

此时，毛泽东组织的新民学会计有会员 12 人在沪，少年中国学会在沪会友人数较多。两会进行了密切交往，并于 5 月初在一起开过两次会议，都是在上海半淞园举行的。新民学会会员劳君展详细回忆了会议情况。张国基回忆了毛泽东、王光祈出席会议的情况。张国基回忆说：毛泽东同志为了欢送留法勤工俭学的同志和去南洋群岛的一批教员，并藉以联络新民学会和少年中国学会的感情，借法租界霞飞路松社，举办联欢会。到会的约七、八十人。新民学会到会的有毛泽东、彭璜、李思安、张国基、陈纯粹、欧阳泽等；少年中国学会到会的我认识的有康白情、王光祈、魏嗣銮、涂开与、左舜生等。毛泽东和康白情各代表自己的学会讲了话，会场是设在绿草如茵的草坪上，围坐成一个园圈，还照了一张十二寸的大照片作纪念。⑮据魏时珍先生向笔者回忆：王光祈、毛泽东、陈独秀等还在商务印书馆里见过面，一起吃过饭，那时他们关系极好，最为融合。之后，王光祈、魏时珍等人，便乘船赴法。7 月 8 日，毛泽东也离沪回到长沙。

如果说，王光祈此时还没有放弃他的小资产阶级的空想社会主义的实践，他要远涉重洋到法国去寻求他的理想，那么此时毛泽东也没有完全放弃小资产阶级的空想。他从上海回到湖南之后，立即发动了湖南自治运动。湖南自治运动的设想，也和王光祈有关。

毛泽东关于自治运动的设想，早在 1918－1919 年期间，就受到了王光祈、陈独秀、李大钊等人思想的深刻影响。1919 年毛泽东第一次上北京期间，他除了和北大学生朱谦之讨论用无政府主义改造中国的种种办法外，还和王光祈讨论如何改造中国的办法。

王光祈鉴于国际联盟强权主义的危害，主张以平民的自治团体加以对抗。他认为，未来的国际社会，是由各个地方自治团体联合起来的。为了实现国际社会的改造，不能首先从国家的改造做起，而必须从地方自治做起。“譬如在直隶省的地方，组织一个直隶自治团体，这个自治团体，系由我们工人自相联络，组织起来的。所有经济上的一切支配，皆归我们自行纲纪，各尽所能，各取所需，毫不假手于诈欺取财的资本家与那邪恶滔天的政府。我所说的工人，不管他是用脑力的、用体力的、或是直接有益于人的或是间接有益于人的，只要他在这直隶省内工作，不问他是英国人、美国人、日本人、朝鲜人都算直隶自治团体的一员。”⑯毛泽东完全赞成他这个主张，他和王光祈在政治上的一致，使他们结成了亲密的关系。

陈独秀、李大钊在这个问题上也和王光祈持如斯主张。陈独秀在1919年发表的《实行民治的基础》一文中认为：“大规模的民治制度，必须建立在小组织的民治的基础上面才会实现，基础不坚固的建筑，象那沙上层楼，自然容易崩坏。”“只有这种小组织……乃是政治经济彻底改造的出路。”李大钊和陈独秀一样，他看到：“中国自从改造共和以来，南北冲突总是不止”，中国处在分裂之中。他错误地把这种分裂现象和“人民对国家要求解放”、“殖民地对本国要求解放”等情况混淆起来，认为这都是必然现象，因此不必在“统一”上去下功夫，“依我看来，非行联治主义，不能改造一个新中国。”⑰办法就是如瑞士、德国、美国那样，先邦后联，在造成独立国的基础上联合。陈独秀、李大钊提出的改革中国社会方案，反映了他们还没有完全了解西方经验，以及和改良主义彻底决裂时的思想状况。

毛泽东第二次上北京时，他和李大钊、王光祈继续讨论改造中国的问题，到上海后又专门和陈独秀讨论关于组织“湖南改造同盟”的计划，并与王光祈有所讨论，他完全接受王光祈、陈独

秀、李大钊等人的政治主张。在湖南自治运动中，毛泽东发表了若干文章，一再阐明和他们相同的观点。由于自治运动没有摆脱改良主义和空想的成分，根本不适合中国国情，毛泽东在湖南发动的自治运动于1920年10月10日后归于失败。从此，他走上了与王光祈不同的道路，把自己一生的精力贡献给了为在中国实现独立解放，繁荣富强和现代化的伟大斗争事业。1925年11月21日，毛泽东在《“少年中国学会改组委员会调查表”填词》中，对“对于目前内忧外患交迫的中国，究抱何种主义?”的问题回答说：“本人信仰共产主义，主张无产阶级社会革命，惟目前的内外压迫，非一阶级之力所能推翻，主张用无产阶级、小资产阶级及中产阶级左翼合作的国民革命，实行中国国民党之三民主义，以打倒帝国主义，打倒军阀，打倒买办地主阶级（即与帝国主义、军阀有密切关系之中国大资产阶级及中产阶级右翼）实现无产阶级、小资产阶级及中产阶级的左翼的联合统治，即革命民众的统治。”在回答“对于本会会务之改进、究抱何种态度?”的问题时，毛泽东认为：“会员所抱主义显然有互相冲突之点，且许多会员精神不属于学会，少年中国学会在此时实无存在之必要，主张宣布解散。”从毛泽东对调查表的填词中看，毛泽东的政治主张和王光祈等人的主张，已相去甚远了。

但是，毛泽东是一个极其尊重历史的人。他虽然在少年中国学会中的实际活动时间并不长，与王光祈的交往时间也不长，但是他极其珍惜这段历史。对于五四时期有过贡献的王光祈先生，也给予了应有的地位和重视。据王光祈的老朋友，1920年5月与王光祈同赴欧洲的魏时珍先生回忆：“毛泽东就任中华人民共和国主席后，很想延揽光祈，共襄国家建设，而光祈远在德国久绝音讯，何从探询！一次陈毅元帅回成都，在宴会上，遇见李劼人副市长，陈毅向劼人说：‘我回成都，向主席告别时，他向我说：你们四川省有个王光祈，你知道吗？我答：不知道。主席又说：那么，你

到成都时，可以问一问，是否有人知道。’⋯人把王光祈在德国波恩逝世的情况向陈毅作了汇报。陈毅回北京后又向毛主席作了汇报。毛主席又指示陈毅打听王光祈在四川是否还有遗属，要予以照顾。”⑱所有这些，体现了一个伟大的历史唯物主义者对少年中国学会创始人王光祈的关怀和评价，表现了毛泽东对待这段历史的辩证态度。

〔注释〕

①《五四时期的社团》（一）第371页。
②《王光祈纪念册》第33页。
③参看《少年中国》第1卷第1期“会员通讯”。
④《五四时期的社团》（一）第221页。
⑤《毛泽东书信选集》，第20页。
⑥《少年中国学会会务报告》第4期。
⑦《工读互助团》，《少年中国》第1卷第7期。
⑧《新民学会资料》第16页。
⑨《李伯刚回忆》武汉市文管处1969年2月10日访问李伯刚记录之一。
⑩《新民学会资料》第62页。
⑪《为什么不能实现工读互助主义》，《新青年》第7卷第5号。
⑫《新民学会资料》第62页。
⑬《上海工读互助团募捐启》，《申报》1920年3月5日。
⑭《少年中国》第1卷第11期第57页。
⑮《新民学会资料》第560页。
⑯《国际社会的改造》，《每周评论》1918年12月22日第1期。
⑰《联治主义与世界组织》，《新潮》第1卷第2号。
⑱四川大学哲学系学生刘平：《魏时珍先生访问记》1984年3月。

（本文作者为四川大学哲学系教授）

为民族振兴国家富强进行不懈探索的业绩永存

潘清雍

在历史的伟大转折时期，在各种社会思潮汹涌澎湃当中，无数志士仁人以力挽狂澜的气魄，投身到伟大的变革中去，历史就在他们的功和过、是和非、成功与失败中，沿着自己发展的规律前进，我们应该用历史唯物主义的观点，实事求是地进行认真总结才能作出公正的评价。

五四时期，是中国处在旧民主主义革命和新民主主义革命的转折时期，投身到风云激荡各种社会思潮纷呈中去的王光祈，他的思想和言行的复杂性，正是二十世纪二十年代和三十年代中国历史复杂剧变的反映，有进步的一面，也有局限的一面，长期以来，由于对他的社会活动以及言论，著述缺乏全面的介绍和研究，未能作出公允的评价。在纪念王光祈诞生 100 周年的时候，值得高兴的是，经过音乐方面的专家学者的努力，汇集了大量的资料，进行了卓有成效的研究，取得了丰硕的成果。中国近代音乐学的开拓者，奠基人的王光祈的光辉形象已经树立起来了。但是，对他在社会活动中和在政治、经济、文化、教育、新闻、外交、法律、军事等方面的研究留下的大量论著，汇集编纂工作尚未进行，至于研究有待于今后的努力。下面仅就他在政治活动和研究工作中的成功和失败，经验和教训发表一点个人看法，就教于专家学者。

一、以激进民主主义者参加五四运动

1914年，王光祈在北京任清史馆书记员。同年考入中国大学专门部法律本科。曾先后任四川《群报》、《川报》和《京华日报》的编辑和记者，悉心研究《国际公法》和《中西外交史》。他对内忧外患濒临，国家民族深受丧权辱国的奇耻大辱，常常忧愤难眠。由于担任报纸的编辑和记者，对社会各方面人士有广泛的接触。经留学日本的四川学生陈愔（愚生）的介绍，王光祈结识了李大钊、陈独秀、高一涵等，过从甚密，有些问题，经常向李大钊请教，李大钊说："光祈是一个能想、能行的青年，极有志气。"1918年冬，陈独秀、李大钊等发起创办《每周评论》，王光祈是主要撰稿人之一，并为创刊号写了《国际社会之改造》的社论，热情赞扬十月社会主义革命，以后还发表了一系列反对帝国主义侵略与反对军阀黑暗统治的文章，他的思想明显倾向进步。

王光祈是五四运动的积极参加者和宣传者，著名的社会活动家，他发表过很多言论，在青年学生和知识分子中有一定影响。他参加了天安门广场的集会、游行及火烧赵家楼的行动。

在五四以前，他就把反袁护国的斗争以及帝国主义列强在巴黎和会上瓜分中国的消息连续发回成都①。在五四爱国运动爆发的当天晚上，他热情洋溢地将耳闻目睹的斗争场面写成长篇通讯寄发至成都《川报》，经主编李劼人加上按语发表，激起成都两千多青年学生集会游行，声援北京学生的爱国行动，掀起反帝反封建的群众运动高潮。李劼人在回忆中说，北京五四运动之所以及时传到成都，促使成都青年得已及时看到这线光明，就不能不归功于王光祈了。五四运动以后，他陆续寄发了大量的消息，给四川以青年为主的反帝反封建的爱国运动的蓬勃开展起了很大的作用。②

当马克思主义和十月社会主义革命的消息迅速传播的时候，王光祈在担任报纸编辑和记者的工作中，对社会主义产生了很大的兴趣和热情。他说："自从俄国的布尔什维克直接行动以来，这布尔什维克主义也就成了中国新闻记者、政治家、教育家所注意的一个问题。"在《每周评论》第 18 号一篇文章中介绍了马克思主义的科学社会主义。"因为留意世界大势，不知不觉就中了社会主义的魔术了"。又说："要研究社会主义非研究经济学不可，故近来极欲研究经济，觉得现在世界上一切组织多不合理不满意，皆非根本改造不可"。③认为俄国革命"关于经济组织有所改造，比较差强人意。"1919 年 5 月 20 日在致幼椿、太玄的信中，询问马克思主义和无政府主义"两派学说趋势，在欧洲方面就孰占优势"。以后在 1922 年 2 月发表的《读了社会主义者傅立叶学说的感想》一文中对马克思主义也有进一步认识，"觉得他在理论上的根据甚为圆满；但是他在实际上的效力究竟如何，我们总不十分清楚。直到我来欧洲以后，看到欧洲工业发达的情形，工人运动的状况。然后更觉得马克思学说亲切有味。"由此可见王光祈对马克思主义和十月社会主义革命给予了极大的关注。但是在五四时期各种社会主义流派纷至沓来，除了马克思主义的科学社会主义之外，大量的是由各种学说拼凑起来的大杂烩式的小资产阶级空想社会主义。当人们还并不理解马克思主义的科学社会主义的时候，要把它从各种社会主义流派中分辨出来，也还有一个认识和实践的过程。不独王光祈，就连李大钊等也曾接受过各种派别的社会主义，也经历了抛弃空想社会主义思想的影响，转向科学社会主义的过程。王光祈和李大钊有密切的联系，受到李大钊的影响，但却失去了条件和机会去完成这一转变。这与他早期离开祖国留学也不无原因。他在思想上，既反映了小资产阶级的进步知识分子，在俄国十月社会主义革命潮流的影响下，抱着热烈追求社会主义美好理想的愿望，但又受到阶级立场和世界观的局限而

未能接受科学社会主义，他的思想发展，在当时进步青年和知识分子中很有代表性。

二、把改造中国的愿望寄托在“少年中国学会”上

空想社会主义产生于19世纪初期，在工人运动还未发动起来之前，对社会主义宣传必然带有空想性质，早期社会主义虽然带有空想性质，但对于先进的社会思想的发展也起过一些积极作用。恩格斯曾指出过，科学社会主义是依靠着空想社会主义而完善的。在五四前后，空想社会主义在青年知识分子中有很大影响。老一辈无产阶级革命家都曾经信仰过空想社会主义，都曾有过向马克思主义转变的过程。

王光祈是“少年中国学会”的主要发起人和最早的组织者。“少年中国学会”是五四时期的重要社团。从1918年6月30日开始筹备，经过一年，于1919年7月1日成立。总会设在北京，成都和南京设分会；湖南、湖北、山东、天津、上海等省市都有会员。李大钊是学会发起人之一，曾担任评议员和《少年中国》月刊编辑主任，会员中有共产主义者毛泽东、张闻天、邓中夏、沈泽民、恽代英、赵世炎等。他们在学会早期活动中起了重要作用。会员中也有后来成为国家主义派，即青年党的骨干曾琦、左舜生、李璜等，而大多数会员则埋头于科学研究，不问政治，后来颇出了一些著名的科学家、文学家、工程师和企业家。

王光祈早年受过封建文化的熏陶，五四前后又接触到西方资产阶级文化和各种社会主义思潮。他希望把腐败的中国改造成一个富强的国家，但认为西方国家的资本主义制度既不适合中国的民族特点，又不符合当时已经汹涌澎湃的社会潮流。因此别出心裁，将他所接受的中外各种政治、文化思想揉合在一起，形成一个纲领，学会的宗旨基本上贯穿了他的纲领，通过提倡社会事业，

发展科学和文化教育、振兴实业来改造中国。他在起草的少年中国学会《宣言书》中提到，“同人等欲集合全国有为的青年，从事专门学术，献身社会事业，转移末世风气……务使全国青年志士，皆具先民敦厚之风，常怀改革之志，循序渐进，悬的以趋。勿为无意识之牺牲，宜作有秩序之奋斗。”学会最初的宗旨四项：即“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气。”信条四项：即“奋斗、实践、坚韧、俭朴”。在1919年7月1日学会成立大会上，根据李大钊等提议，将宗旨改为“本科学精神，为社会的活动，以创造少年中国”，但仍然空泛、模糊。学会究竟应当采取哪样的社会制度来创造少年中国，却没有一致的肯定的意见。因此，“少年中国学会的理想就成了空想”。王光祈在他的纲领基础上提出了设想，“譬如中国人最缺乏团体训练，我们学会便提倡组织种种团体；又如中国知识阶级大多不习劳动生活，劳动阶级又无机会受教育，故我们提倡半工半读，使读书者必作工，作工者亦得读书，务使知识阶级与劳动阶级打成一片；又如改造中国问题，最有希望的就是中国劳动家起来解决。中国是农业国，劳动家中自以农民为最多，故我们学会提倡‘新农村运动’，天真烂漫的农夫便是我们热血青年的伴侣；又如我们觉得中国旧生活不好，便提倡组织‘新生活’。”这些设想都在实践中失败了。

“少年中国学会”的酝酿成立，反映了五四时期青年知识分子要改造老朽、呻吟垂绝的被压迫剥削的国家为独立富强的国家进行了大胆探索。但学会的发起者及参加者的思想认识受到时代和条件的局限，提不出一个革命的纲领来。“少年中国学会”从成立起即暴露出一些致命的缺陷。一、学会的纲领不过是“科学救国、教育救国、实业救国”口号的具体化。这个口号提出后，不少进步学生曾为之努力奋斗，后来都认识到如果不推翻资产阶级的统治，建立社会主义制度的国家，必然蹈空。然而学会恰恰回避阶级斗争和不主张社会主义革命，“勿为无意识之牺牲”。在讨论学

会的主义信仰问题时，王光祈认为："现在同人研究学问，思想宜自由，主义亦不必一致，将来大家切实研究之后，有决定之必要时，再讨论决定。"二、学会在组织上采取"兼容并包"，就是把当时有志于改革的青年，无论其持何种思想信仰和主张，都接收为会员，这是造成组织涣散，和1921年7月南京大会上，关于确定主义与应否参加政治活动的激烈争辩中分裂的重要原因。三、在资本主义私有制的社会条件下，不可能通过"工读互助团"的试验成功及推广去实现"平和的经济革命"，④达到"各尽所能，各取所需"的理想实现，这种脱离实际的空想，不管抱着再美好的愿望去实践也必然失败。四、王光祈提到"改造中国问题，最有希望的就是中国劳动家起来解决。中国是农业国，劳动家中自以农民为最多"，这无疑是正确的，但只停留在对工农劳动者的同情和帮助上，而没有把他们看成是保证社会主义实现的伟大革命力量，提倡"新农村运动"，组织少数青年去实验，结果陷入空想。

由于形势的发展，参加学会的一部分会员已经接受了马克思主义，并开始用它来分析和解决复杂的中国社会问题，特别是1921年7月1日中国共产党成立。学会不可能保持"兼容并包"的原状，在激烈分化和斗争中处于瘫痪。这时王光祈已在远离祖国的德国，尽管仍沉醉在自己的主观臆想之中，"居中调和"，但鞭长莫及，保持通讯联系而已。

三、积极投入"工读互助团"的试验

1919年底王光祈在北京《晨报》上发表《城市中的新生活》一文，提出在城市中组织一种"男女生活互助社"，"以帮助青年脱离家庭压迫，培养独立生活能力和互助劳动习惯，创造读书机会，为苦学生开一个生活途径，为新社会筑一个基础。"经过他奔走筹划之后，终于在当时文化界的名人陈独秀、蔡元培、李大钊等人

的支持下，募集了一笔钱，不到一个月，正式建立了“工读互助团”，并把建立的理由归纳为五点：一、组织起来，维持生活，与黑暗势力斗；二、训练独立生活；三、互助组织，可以自由读书；四、养成互助劳动习惯；五、改革社会运动的起点。⑤宗旨是：本互助精神，实行半工半读”，达到教育和职业合一的理想。

为什么“工读互助团”一经发起，会得到社会人士的支持和广大青年踊跃报名参加，并很快在北京建立。主要是迎合了五四运动以后，青年学生痛恨旧社会，痛恨不劳而食的寄生生活，向往光明，向往美好社会的愿望，寻求救国救民真理。蔡元培在《工学互助团的大希望》一文中认为：“贫富不平等的原因，就在于教育不平等”，“要是经济的组织大大改变，全世界做成一个互助的团体，全世界的人没有不是劳工，那工作的时间，一定可以减少；那求学的机会，一定都可以平等，不是现在世界最难解决的问题，一切都解决，成了最幸福的世界么?”⑥已在法国的周太玄发表《国内之工读互助团》一文中说：“国内之工读互助团，便是国外的勤工俭学。”“一时不能来法勤工俭学的人就近可以实行他的志趣。”⑦不少报刊也广为宣传。王光祈自然是喜出望外，他说：“若是工读互助团果然成功，逐渐推广，我们各尽所能，各取能需的理想渐渐实现，那么这次工读互助团运动便可以叫做平和的经济革命。”

在“工读互助团”建立的同时，留法勤工俭学运动也发展到高潮，不少支持“工读互助团”的人士又是勤工俭学运动的发起者。如蔡元培即说：“自发明这个组织以后，可以到外国去的，就用勤工俭学的办法；不能到外国去的，就用工读互助团的办法，劳工神圣，教育普及，真是‘取之左右逢其源’了。”在“少年中国学会”的会员和工读互助团的团员中不少赴法勤工俭学，由于经济上出现困难和组员思想认识的分歧，北京“工读互助团”在1920年3月便解散了。

关于“工读互助团”失败的原因，认识上很不一致，王光祈认为“是人的问题，不是经济问题。”理由是急于组织，在选择人上不够慎重，“精神上的涣散，实在比经济上还要危险！”这次失败就是不善于经营，不善于计算，不善于办理，别无其他原因，所以不是经济问题，是人的问题。他说：“我对于此种组织仍十分信仰，仍有十分希望。”⑧杨贤江也认为完全是人的问题。理由是团员没有坚强的意志，没有劳动的习惯，没有生产的技能，所以不能在经济压迫下的城市生活中生存。他还认为勤工俭学学生在法国造成的困难，多半由于不懂技术，不通语言，经济困难，难于安置。⑨当时参加北京工读互助团第一组的施存统认为，工读互助团发起人中的主张就不一致。王光祈、陈独秀主张试验“新生活”，另一部分人则主张实行工读。失败的原因“一是经济压迫，二是能力薄弱，是内部原因”。经济压迫在资本主义社会制度难于避免。能力薄弱，一时也无法增长。总之，经济压迫，能力薄弱是“工读互助团”试验失败的最大原因。“什么主义，什么感情，和这次失败，没有什么关系。”薄弱的经济基础与共产主义分配原则的矛盾；团员个人主义、自由主义思想与集体生活方式的矛盾；在资本主义私有制的社会中都是不可克服的，这是失败的根本原因。⑩工读互助团失败的两个很大的教训：一是不从根本上改造资本主义社会制度，想通过试验取得成功从而推广，是行不通的。二、在社会没有根本改造以前，不可能通过“工读互助团”实行半工半读，一部分团员，从这次失败得到了深刻的教训，从而坚定了用革命的方式根本改造资本主义社会制度的决心。

“工读互助团”是失败了，但给人们以很大的启发，如果条件具备，勤工俭学，半工半读，无论在国内外都是可行的，而且可以从艰苦的环境下，培养造就各方面的人才。建国以后把勤工俭学作为改革教育的重要内容之一。

四、下定决心到国外去学习找经验

“工读互助团”的失败，作为主要发起人的王光祈思想上非常痛苦。他在《留别少年中国学会同人》一文中说：“去年7月1日，本会开成立大会，又蒙同人委以执行部主任之职，匆匆半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下。加之半年来无暇读书，思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。”不难看出这是他出国考察、学习的一个重要原因，并立下誓言，“我此次出国，亦是最末一次之洪炉，若是毫无所得，最好是到太平洋里与鱼虾作伴侣，永远不再与诸兄见面了。”王光祈于1920年4月从上海起程，6月初到了德国法兰克福，立即着手补习德文，“决定数月中不履城市。”

王光祈真的不认识经济问题是工读互助团失败的主要原因，为什么坚持把失败归咎于人的问题上，他说：“北京工读互助团虽有不好的消息，但是我对于工读互助团的组织，仍是十分信仰，仍有十分希望。”良苦用心就在于从经济研究中找到“经验”，为他恢复“工读互助团”试验留余地。他到德国以后把全部精力倾注在经济研究上得到印证。王光祈从补习德文起，在1920年7月至1922年底，发表有关经济的文章达数十篇。其中1922年9月至12月31日，写成欧洲各国经济现状，连载于上海《申报》的有36篇，涉及到荷兰、波兰、捷克、丹麦、瑞典、南斯拉夫、瑞士、西班牙、意大利、俄罗斯、比利时、法兰西、芬兰、土尔其、挪威、德意志、英吉利、乌克兰等国家的经济状况，及全欧洲的商业、农业、工业、金融等方面的概况。他的刻苦研究精神和丰硕的成果令人佩服。正在这时，“少年中国学会”在南京召开会员大会上出现了关于确定主义与应否参加政治活动的激烈争辩，发生了严重的分裂。这时远在德国的王光祈，对国内形势的发展，学会内部的激烈分化和斗争都非常隔膜，他除仍旧沉醉在自己的主观臆想

之中和坚持学会“兼容并包”的原则外，提不出也无法提出挽救学会分裂的灵丹妙药来。他认为采取什么主义，“非有长时间之讨论与预备不可。必须先研究现在世界上所有主义之理论历史及派别，调查各国实施主义之种种组织及实况，调查中国全国之生活状况及其组织，研究中国之人民性，才能规定一种主义。”他想创造一种比世界上现有主义（包括布尔什维克主义在内）都会更合世界最新潮流和中国国民根性的主义，而不赞成“昔日之仿日本与今日之效法、美、俄，吾辈不怕不走，只怕走错。今日吾所取之态度或可免‘走错’之讥欤？”又说，“今日会中虽不标明主义，而各人信仰，起码亦系社会主义，所未能形成一致，不过实现之方法及其组织耳。”南京会议上的争辩实际上是马克思主义与反马克思主义之争。中国共产党已经成为无产阶级的政党，在党领导下的革命运动已经在蓬勃开展，然而王光祈还在确定主义信仰问题上举棋不定，可见他思想已落后于国内实际较远了。

五、改弦更张迈向研究音乐的里程

只经过几个月时间检验的“工读互助团”解体以后，刚成立不到两年的“少年中国学会”又出现严重的分裂，无论从政治上、经济上、理论上和实践上，主观和客观效果上都使王光祈感到失望，在对学会内部日益加剧的矛盾莫能为力时只有避开。因此，他在1922年冬，毅然“放弃研究经济之愿，改习音乐历史。”⑪在柏林随一德国私人音乐教师学习小提琴和音乐理论。他认为“从政治方面去寻求中国社会的进步已经无望了，掉过头来向社会方面着手。因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。”同时又提出：“在各种社会活动中，尤以文化运动为最重要，因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。”于是决心从研究音乐中去施展他的才华和抱负，这

是他人生里程中又一转折。

王光祈把主要精力从事音乐研究，也没有放弃“少年中国学会”的宗旨，而是归结为“中华民族复兴运动”。他认为“改造个人和整个民族”就是要利用西洋的科学方法整理中国民族固有的文化思想，用以唤起我们中华民族的根本思想，完成我们的民族文化复兴运动。这是他研究音乐的思想基础。王光祈从 1922 年冬开始研究音乐到 1927 年 4 月进入柏林大学音乐系深造，直到 1936 年 1 月，达 13 年之久，可以说他在国外 16 年时间中主要时间和精力是在研究音乐的岁月里度过的。他把中国音乐介绍到欧洲的同时把西方音乐传递回国，成为中国近代音乐的开拓者，奠基人是当之无愧的。他在音乐上论著之多，影响之大，对于我国音乐在唤起民众，振奋民族精神，发展音乐教育等方面的功绩是不可磨灭的。

六、“九·一八”事变后，以译著为业报效祖国

“九·一八”事变以后，王光祈连续发表文章，对日本侵略极其愤慨，对国民党的妥协十分不满。他在《东北问题与国际形势》一文中说：“九·一八”日军占领沈阳之时，“余卧病异邦。闻此噩耗，百感交集，殆非言喻。”⑫他住在柏林国立大学医院，每天看报纸，在德国病人中，痛斥日本侵占我国东北领土的罪行。1932 年 1 月在《战机尚未成熟》一文中认为“日本侵占满州，打破太平洋均势，行将惹起日、俄、美战争，但战机尚未成熟。”⑬这是他站在国际形势的高度作的分析，有一定的预见。王光祈在《御武之武力》一文，对国民党南京政府把日本侵占东北一案，诉诸国联，以待公决感到惶然。他说“国联派遣委员到满调查之举，……是在考查中国方面是否有违背条约之事，彼等实有一鼻孔出气之关系，我国欲求得如何公平之结果，恐终属梦想。”他坚定地

说："实际欲求根本解决仍非有御武之武力不可。"⑭这表明了王光祈对日本侵略东北与国民党的妥协态度迥然不同，发出了不愿当亡国奴，坚决抗战到底的心声。紧接着在《国防问题》一文中高度赞扬"东北义勇军与日军血战，前仆后继，视死如归，使日本暴军，疲于奔命，不能安枕，表现出为民族生存而奋斗的决心和牺牲精神。"⑮

在民族危机日益深重的紧急关头，忧心如焚的王光祈怎么也不能沉默下来，毅然把研究音乐的精力，投入到编译《国防丛书》上，以表达他报效祖国的赤诚。他在致函中华书局舒新城说："痛感强敌压境，国难当头，拟编译一套《国防丛书》，以备国人抵御侵略之参考。"1932年4月完成《空防要览》一书的翻译，并在序言中说："余本以研究音乐为终身职业，但鉴于此次沪变之被敌蹂躏，而自身远处异国，不能稍尽抵御之责，至以为愧。乃发愤收集西洋国防材料，于课余之暇，从事译述，以备国人参考。"并就加强国防力量阐述了自己的观点："盖有国无防，实际等于亡国，若自己不能防而冀他国防，更是无耻之尤。"⑯"因自御外侮一事，乃一个民族要求生存权利时应尽之最大义务。"接着又翻译外交史料七种，供国人参考。这样繁重的工作，是在他处于经济万分困难，身体健康状况十分不好的情况下完成的。在给郘循正的信中说，书中难免有疏误之处，难免使人"齿冷"（即耻笑），"宁愿领受他人'齿冷'之辱，而不愿自己陷于'冷血'之境也。"表达了他爱国主义的情怀。他还在波恩大学完成了《未来将材之陶养》一书，提供指挥战争的参考。

在国民党积极反共，消极抗日的妥协退让下，中国沿海大片国土节节沦陷，不少有志之士报国无门。王光祈的著作虽在国内出版又能起多大作用。但他却留下了宝贵的精神财富，海外游子的爱国心和无私奉献的光辉形象。更可贵的是他从改造中国，振兴中华的空想转向以实际行动投入抗日救国中去。

七、在新闻工作和社会科学研究中的巨大成就

王光祈从事新闻工作，可以说是从介入社会开始直到逝世一直没有间断过。1913年，在重庆与曾琦、郭步陶、宋小宋等编辑《国民新报》，不久报馆关门，他又转到成都一家报社任主笔。1914年春辗转到了北京，经四川《群报》主笔李劼人介绍，兼任该报驻北京记者，他及时将反袁世凯帝制和反张勋复辟的消息和文章发回四川。1918年夏，四川《群报》被查封，李劼人主办《川报》又应聘任驻京记者。每天除寄剪报、发专电外，每周至少写通讯二篇。他的通讯写得很好，剖析当前时事，既透辟而又颇有见解，深受读者欢迎。陈独秀、李大钊创办《每周评论》，王光祈是主要撰稿人。这时在《时事新报》、《新青年》、北京《晨报》副刊发表了大量通讯和文章。如社论《国际社会之改造》、《国际革命》、《工作与人生》、《劳动者的权力》、《社会主义派别》等。1920年4月赴德国留学，兼任北京《晨报》、上海《申报》、《时事新报》特约通讯记者，在德国16年中写了很多通讯和文章，除上述三家报纸刊登外，还在《新青年》、《少年中国》及《旅欧周刊》等刊物上发表。王光祈在新闻工作上的成就值得总结，在新闻史上应有他一席之地。

如果全面评价王光祈一生，最大的贡献是他在社会科学方面的成就，除前面已经提到的音乐和新闻工作外，更大量的是在政治、经济、文化、教育、外交、军事等涉及很宽的领域，他由于生活环境的多次变化，在一定时期又有所侧重，但研究始终没有间断过。他治学谨严，主张研究一个问题“要使出九牛二虎之力”。他在《中国音乐史》自序中说：“余留德十余年，皆系卖文为活，自食其力，即本书一点成绩，亦系十年孤苦奋斗之结果。”

在他一生中不管是当记者，写通讯、写专论、发表演说以及

很多著述，都没离开发扬民族精神，振兴中华这一中心。

每当人们提到“少年中国学会”的时候，都自然要联系到王光祈。因为他是主要的发起人之一和早期负责过学会的实际工作，起过重要作用。

“少年中国学会”是五四时期很有影响的进步社团，学会创办的《少年中国》月刊也是一个著名的刊物。学会集中了一批优秀青年知识分子和学生，有后来转变为坚定的马克思主义者，中国共产党的发起人；有成为著名的科学、教育、文化等方面的专家和工程师。学会在新文化运动中，在反帝反封建的爱国运动中，在留法勤工俭学运动中，发表过许多重要文章，起了一定的宣传和推动的作用。

“少年中国学会”的纲领宗旨是由各种思想拼凑起来的大杂烩，始终没有一致的主义信仰。早期负责学会工作的王光祈也没有形成自己的思想体系。王光祈曾先后接受过西欧各派空想社会主义流派的著作，有的是他在1920年出国留学以后，有过一些评论。至于王光祈是否有完整的空想社会主义思想有待进一步研究。似乎他与当时中国的空想社会主义者很难找到共鸣，而与他关系密切的周太玄、李劼人在与留法勤工俭学的赵世炎的领导下，同旅欧无政府主义者争取华工工会领导权的斗争中办《华工旬刊》。当国家主义派在旅欧勤工俭学学生中建立青年党时，王光祈鲜明指出，“我主张民族主义，反对国家主义。”

王光祈总想找到一条打破旧中国的黑暗统治，探索出一条改造中国的道路，由于思想立场和办法都不对，尽管竭尽全力也失败了，但奋斗精神是可贵的。

王光祈是一个伟大的、忠诚的、终身不渝的爱国主义者，热爱中华民族。他在1908年考入国立四川高等学堂分设中学后，在教师的培育下，接受新思想、新知识，奠定了爱国主义思想基础。1911年，以高昂的热情投入保路运动，参加了罢课和游行，到北

京后，目睹内忧外患的祖国，十分愤慨，发誓要为国家民族尽自己一份力量。深感“中国一切党系皆不足有为，过去人物，又使他绝望”，决心“联合同辈，杀出一条路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝的被压迫、被剥削的国家改变为一个青春年少、独立富强的国家。”这是酝酿“少年中国学会”的思想基础。王光祈积极参加了五四爱国运动。1921 年致恽代英书，提出主张民族主义，要拯救“我们又勤又俭的民族，素有文化的民族。”“我在国外受刺激太多了。外国人无论新旧，早把‘劣等民族’四字头衔加给我们了。但是我相信，我们勤俭智慧的民族，很有改造世界的能力。”他学习音乐的目的是“藉此以唤醒‘中华民族本性’，为抵抗外国文化侵略之工具。”认为“先民文化遗产，最足以引起民族自觉心。”“若要使中国民族有独立自尊精神，必须先养成民族文化为其中心思想。”

“九·一八”以后，王光祈在民族危机加深的时期中为挽救国家危亡的爱国主义精神见诸文字，溢于言表，为了民族的振兴，国家的富强，从事编译，出版一系列著作供国内参考，以此报效祖国。

在王光祈的一生中，他始终把主要精力投入到研究工作上。他知识广博，才华横溢，善于在一段时间，以惊人的意志和毅力在一个学科的某些问题上发表系统的论文和专著。如在经济、教育、音乐等方面，做出了贡献，为后代留下了宝贵的精神财富。

王光祈的一生是在艰苦中度过的。他说：“我是一个极穷的小子，未曾受过家庭一文遗产，也未用过官厅一文公费，我所有已过生活，都是半工半读。”“留德十余年，皆系卖文为活，自食其力。”他因病住院达四十天，一切医药费自理。“余虽贫穷，但历来卖文之资，尚可孤注一掷”，“不向德国医生作乞怜之举”，不少著作是在孤苦奋斗中完成的。王光祈的自信心和责任感很强，不轻易放弃自己的见解，所以思想认识往往落后于形势和脱离实际，

但在问题研究上非常慎重，能虚心听取别人的意见和批评，并能作自我批评，在思想、品德、生活、作风等方面有很多是值得我们学习的。

总之，王光祈在政治上所走过的道路是曲折复杂的，在五四青年知识分子中既有代表性，也有特殊性，进一步深入研究他的论著，对于全面认识王光祈，发扬成绩吸取经验教训和提供借鉴，有着重要的意义。

〔注〕

①李劼人：《自传》，载《李劼人文集》第1卷。

②张秀熟：《五四运动在四川的回忆》载《五四运动回忆录》。

③《王光祈、致居左》1919年5月20日

④王光祈：《工读互助团》，《少年中国》第1卷第7期1920年1月15日。

⑤见④。

⑥蔡元培《工学互助团的大希望》，载《少年中国》第1卷第7期1920年1月15日。

⑦周太玄：《国内之工读互助团》，载《旅欧周刊》第2卷第19号，1920年3月20日。

⑧王光祈：《为什么不能实行工读互助主义》，载《新青年》第7卷5号，1920年4月1日。

⑨杨贤江：《工读互助与勤工俭学》，摘自《十年来的文化大观》，《学生杂志》第10卷第1号，1923年1月5日。

⑩施存统：《工读互助团底实验和教训》载《星期评论》第48号第7张，1920年5月1日。

⑪王光祈：《旅德存稿》《自序》。

⑫王光祈：《东北问题与国际形势》，载上海《生活周刊》第6卷51期，1931年11月。

⑬王光祈：《战机尚未成熟》，载上海《生活周刊》第7卷12期，1932年1月。

⑭王光祈：《御武之武力》，载上海《生活周刊》7卷13期，1932年1月。

⑮王光祈：《国防问题》，载上海《生活周刊》7卷24期，1932年5月。
⑯王光祈：《国防要览》1935年由中华书局出版。

（本文作者为中共成都市委党史研究室副研究员）

王光祈生平综述

韩立文　毕兴

王光祈是我国五四时期颇有影响的一位社会活动家，也是我国本世纪二十年代初期至三十年代中期具有卓越贡献的一位著名音乐学家。1936 年 1 月 12 日，王光祈因劳累过度，病逝波恩。半个世纪以来，他的名字几乎被人遗忘，有时甚至受到不公允的评价。直至党的十一届三中全会以后，才终于开始得到社会文化界应有的重视。

“同学中的佼佼者”

王光祈，字润玙，笔名若愚，四川温江县人。1892 年 8 月 15 日（农历）出生于县城西郊的鱼凫镇小河村。祖父王再咸，字泽山，清朝咸丰壬子科举人。曾作过后来相继出任四川总督的赵尔巽、赵尔丰两兄弟的受业老师。父亲王展松，系本县秀才，经营铸锅业，在王光祈出生前两月不幸客死旅次。王光祈出生时，家境衰落，依靠孀母帮人缝补浆洗和叔伯们的不时接济，勉强度日。

王光祈的母亲罗氏，出身书香门第，知文能诗。从王光祈呀呀学语起，其母就教他背诵诗词。1901 年，罗氏卖掉家里仅有的几亩园林和院落，送光祈到附近一所私塾读书。塾师蒋春帆是一位维新志士，常向学生讲述戊戌六君子的故事。川人刘光第、杨

锐慷慨就义的事迹，在童年时代王光祈的思想上，留下了深刻的印象。

1907年，赵尔巽调任四川总督。赵念及王再咸教诲之恩，将王光祈母子接到成都相见，并从当商罚款中，指拨纹银一千两，存入两家大商号生息，供他们母子生活。也由于这一偶然的机缘，王光祈在这一年才得以离开温江就读于成都第一小学堂高年级。一年后，王光祈考入了成都有名的高等学堂分设中学丙班，与郭沫若、李劼人、周太玄、魏嗣銮、曾琦等先后同班。这是一所旧制五年制中学，当时的“一代名流”如刘士志、王铭新、杨沧白、刘咸荣等都先后在该校任教。他们热心提倡新学，鼓吹“排满兴汉”，倡导学生阅读进步书刊。在良师的栽培下，王光祈学习努力，思想活跃，成绩名列前茅。郭沫若在《少年时代》一书中，称他为“同学中的佼佼者”。

1911年6月，四川保路运动兴起，王光祈卷入了反对清王朝的革命洪流，参加了罢课和游行的行列。武昌起义胜利的消息传来，他兴奋、激动，剪掉了吊在自己头上的辫子，对未来充满了憧憬和希望。不久，成都兵变，商号遭劫，王光祈赖以生活的“息银”断绝了，他在衣食交困中，挣扎到中学毕业。1913年春，通过种种关系，他挤进成都一家无聊的报馆，靠编稿谋生。国家前途、民族灾难和个人出路交织在一起，他思想极度苦闷，常和李劼人在茶铺闷坐无言，相对叹息。由于他不愿“随波逐流地鬼混”，不久，便挟起包裹，弃职回家，闭门研究诗词和经史，过着十分清苦的生活。

飞舟出夔门

1914年春，王光祈抱着“要彻底打破现状，创造新路子”的志向，在亲友的资助下，出川谋求深造。由于经济困难，他只好

搭乘小木船，在风浪中颠簸东下。船过三峡，他触景生情，吟咏成《夔州杂诗》六首，描述了故乡人民的苦难。倾吐了自己心中的不平。表示了“直行终有路，何必计枯荣”的正气和决心。当他辗转到达上海吴淞车站时，他的朋友几乎不敢相信。魏嗣銮回忆见面时的情景说：“他一身破旧衣裳，一个脸盆，一部杜诗，是他仅有行当。布鞋后跟烂得象鱼尾巴一样拖起了。”[①]不久，他在赵尔巽的帮助下，到北京清史馆任书记员。是年秋，考入中国大学专门部法律本科，研究《国际公法》和《中西外交史》，寓居北池子一间狭陋不堪的小屋，过着半工半读的生活。其后，他在《新青年》民主、科学旗帜的影响下，积极投身新文化的宣传活动。1916年秋，经周太玄引荐，他到《京华日报》做兼职编辑，结识了久已仰慕的正在主编《晨钟报》副刊的李大钊，多次交往，十分投契。在李大钊的鼓励和帮助下，王光祈的思想有了新的飞跃，决心为“新造民族之生命，挽回民族之青春”[②]而斗争。

在五四激流中

1918年7月，王光祈以优异的成绩（第二名）毕业于中国大学。是年12月，他参与陈独秀和李大钊发起创办《每周评论》。创刊号上的发刊辞和社论，分别由陈独秀和王光祈执笔撰写。在该刊上，王光祈痛斥日本帝国主义占领我国山东的的强盗行径；揭露巴黎和会高唱和平是一张“不兑现的支票”；提出要用革命的手段推翻强权。这些思想对五四爱国民主运动的开展，起到了有力的推动作用。与此同时，他还在《晨报》副刊上，连续撰文，宣称“二十世纪是劳动主义盛行的时代，人人都要劳动”；世界上最不平的就是“田主、资本家终日快活，”“劳动者替他们做奴隶，做牛马”；提出“劳动者应当要求自己的权利”，要实行“生产机关公有”，教育平等；要求青年献身“为公众谋利益的事业”。这些

企图改造社会的思想，在当时也都是难能可贵的。他还参加了邓中夏、许德珩组织的北京大学平民教育讲演团，并任小组书记，做过《什么是善》和《青岛交涉失败的原因》等演讲。

这段时间，他不仅在北京积极从事反帝反封建的爱国活动，他的影响也波及到成都。1916 年，王光祈应四川《群报》主笔李劼人之约，兼任该报驻京记者，每天向成都寄剪报、发新闻，介绍北京政治舞台的风云变幻，积极从事反对袁世凯称帝和张勋复辟的斗争。后来《群报》被封，他又担任《川报》的驻京记者。1919 年春，北京已是"山雨欲来风满楼"，广大爱国青年密切注视着"巴黎和会"的动向，群情激愤，大有一触即发之势。王光祈不断地将北京的消息发回成都，并撰写了大量文章，分析国际形势，抨击中国政局，文笔犀利，富有煽动性，给偏僻的四川，投进了一线光明。5 月 4 日，以学生为主体的爱国运动在北京爆发，王光祈亲自参加了"火烧赵家楼"的游行行列。当天晚上，他满怀激情地写了长篇通信，介绍了北京如火如荼的斗争。这篇通信在 5 月 17 日的《川报》刊登后，"真无异在成都投下了一颗大的爆炸弹"。[3]当天早晨，成都高等师范的学生，正在用膳，四川学生联合会主要负责人袁诗尧，大步跨上饭桌，慷慨激昂地朗读王光祈的北京通信，"登时全校如同火山爆发，食堂变成了会场"，[4]一致通过拍发专电，声援北京爱国学生运动，声讨北京卖国政府，一场轰轰烈烈的爱国运动，就在沃野千里的"天府之国"展开了。

少年中国学会的发起人

五四运动后，全国出现了许多革命社团，王光祈和李大钊等人发起组织的"少年中国学会"是其中非常引人注目的一个。它编辑出版的《少年中国》与《少年世界》，在当时思想界、文化界具有相当影响。"少年中国学会"成立，经过了一个酝酿的过程。

1917 年前后，王光祈和周太玄同在一个报馆工作，他们经常在一起谈理想、谈抱负，深感“国中一切党系，皆不足有为，过去人物，又使人绝望”，决心“联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝、被压迫、被剥削的国家，改变为一个青春年少、独立富强的国家[⑨]。”他们设想，要有一个不单在学问方面还要在事业方面共同奋斗的团体。他们把这种想法，以书信的方式和在东京留学的陈淯、曾琦等进行讨论。并多次和李大钊倾心交谈，得到李的全力支持。

1918 年 5 至 6 月，我国留学生为反对段祺瑞政府与日本秘密签订的《中日陆军共同防敌军事协定》，先后有三千余人罢学归国。雷宝菁、张尚龄、曾琦等陆续到达北京。由于多次书信往还，彼此早已心会神交。经过几次商讨后，王光祈初步提出了建立“少年中国学会”的设想，并草拟了规约大纲数十条。在讨论过程中，曾琦主张学会应以马志尼为楷模，建立一个“少年意大利”式的党。王光祈坚决反对，他认为十九世纪之少年意大利，在今日吾人视之，亦老大之意大利而已。吾人所创造的是适合廿世纪之少年中国。最后决定由王光祈起草《吾党今后进行意见书》。

1918 年 6 月 30 日，在北京顺治门外岳云别墅召开了“少年中国学会”发起会。列名发起人为陈淯、张尚龄、曾琦、李大钊、周太玄、雷宝菁、王光祈等七人。公推王光祈为筹备处主任兼会计，周太玄为文牍，李大钊为临时编译部主任。委托王光祈起草学会规约、与李大钊商榷一切。筹备期间，预定为 1 年。

王光祈为学会起草的规约共 70 条。规定学会的宗旨是：“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气。”学会的信条是：“奋斗、实践、坚忍、俭朴”。他说：“知改革社会之难而不可以徒托空言也，故首之以奋斗，继之以实践；知养成实力之需时而不可以无术也，故持之以坚忍，而终之以俭朴。务使全国青年志士，皆具先民敦厚之风，常怀改革社会之志，循序以

进，悬的以趋，勿为无意识之牺牲，宜作有秩序之奋斗。”[6]

筹备会后，王光祈全部精力都倾注于会务。编辑图书数种，发行会务报告4期，发展会员42人。

1919年7月1日，在北京回回营陈愚生宅邸，举行了“少年中国学会”成立大会。王光祈被选为执行部主任，主持学会工作。这个学会一直存在了6年多时间，先后加入学会的有120余人。毛泽东、赵世炎、恽代英、张闻天都是经由王光祈介绍加入该会的早期会员。

乌托邦幻想的破灭

王光祈在创立“少年中国学会”时，还没有成熟的政治主张。只是笼统地提出：“吾人所欲建造之‘少年中国’，为进步的非保守的，为创造的非因袭的，在并世国家中为少年的而非老大的也。”[7]其后，他吸收了克鲁泡特金的互助论及其无政府主义；欧文、圣西门、傅立叶等的空想社会主义；托尔斯泰的泛劳动主义和日本武者小路的新村主义；通过自己的主观臆想，绘制了一幅美丽的图画。他理想的少年中国蓝图是：在离城不远的乡下，租一个不大不小的菜园。大家共同劳动，共同消费。每日种菜两小时，读书三小时，译书三小时。王光祈把他幻想的这种桃花源式的乡村乐园，作为他理想社会的雏形，热诚地号召大家实行这种“神圣的生活”。[8]

1919年12月4月，他又在北京《晨报》上发表了《城市中的新生活》，提议组织一种“男女生活互助社”（即工读互助团），帮助青年“脱离家庭压迫，培养独立生活能力，养成互助劳动习惯，创造读书的机会。”文章发表后，他即四处奔走，终于在当时思想文化界名流陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等的支持下，筹措了一笔经费，他亲自草拟简章，编制预算，租房子，制家具。不到

半个月，“工读互助团”首先在北京问世了。报名参加的有数百人，由于条件限制，只吸收了三十余人，成立了三个组。王光祈幻想通过“工读互助团”，实现“人人作工、人人读书，强者帮助弱者，智者帮助愚者，各尽所能，各取所需”[⑧]的崇高理想。他认为“工读互助团”是“新社会的胎儿”，是“平和的经济革命”。

“工读互助团”成立不久，武昌、南京、天津等地相继仿效实行。1920年2月，毛泽东在北京参观了女子“工读互助团”，“觉得很有趣味”，曾致函周士钊，提议创办自修大学，“实行共产的生活”。他说：“这种组织也可以叫做工读互助团”。

“工读互组团”虽然名噪一时，但由于在经济上存在着许多不可克服的困难，团员们的思想又极不一致，特别是在当时的社会制度下，这种想法是根本行不通的。因之，在1920年3月之后，陆续地自行解体。这时，王光祈十分痛苦，决心远涉重洋，留学考察。他表示“若果学无所成，愿到太平洋与鱼虾作伴”，永远不再与国人见面了。

为探寻真理出国留学

王光祈为了解德国战败后如何复兴社会经济，为拯救中国学习新的知识，探寻真理和经验，决心赴德留学。1920年4月，他与魏时珍一道，乘法国邮船离沪赴欧。临行前，王光祈与上海《申报》、《时事新报》及北京《晨报》约定，担任驻德特约通讯员。海上航行约40日，船抵马赛，他们转道巴黎，会见“少年中国学会”诸友后，于6月初抵达德国西部的法兰克福。王光祈在去国途中，曾写《去国辞》五章，以陶情砺志。辞中提到：“欲洗污浊之乾坤，只有满腔之热血”，“愿我青春之中华，永无老大之一日。唯我少年，努力努力！”王光祈为“复兴中华”坚守“少年中国学会”“奋斗、实践、坚忍、俭朴”的精神和信条。他初到德国，加

紧补习德文，攻读政治经济，并利用晚上时间与魏时珍一起浏览德国各大报纸，择其重要的有价值的新闻、消息，由魏时珍口译，王光祈笔录整理成文，分寄回国。同时，他还为国内各期刊杂志撰稿。此后，王光祈完全靠稿费收入维持生活。王光祈寄回的特约通讯稿，向国内同胞广泛介绍了国际政治、社会经济、文化教育、人民生活以及艺术活动等方面的详细情况，帮助国内人士开阔视野，了解世界，起到了积极的影响和作用。

慨然有志于中国音乐之业

王光祈由攻读政治经济转而研习音乐理论，这是他在赴德三年之后的事。出国前夕，他热衷的“工读互助团”解体了，不久，“少年中国学会”也随着革命运动的发展而向左中右急速分化。王光祈痛心地看到，他所倡导和支持的社会改良活动接连遭到失败，他为没有找到改造中国的真正出路而内疚，深感“忽忽半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下。加之一年以来无暇读书，思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。”因此，他急欲出国寻找出路，想求得一种较有系统的学问，以学术的奋斗来创造“少年中国”。

王光祈初到这个音乐之邦，深受音乐之风的熏陶和感染，实地看到了国民“以至非有音乐不能生活的境地”[11]，这对他的影响颇大。王光祈出身于没落世家，自幼崇尚儒家学说，在家乡时也会吹箫弄笛，喜欢民间音乐和地方戏曲，但主要是传统的礼乐观在他思想上扎根较深。他十分崇拜孔子，自称是“孔子的信徒”[12]。他在1923年10月的《申报》撰写的第一篇音乐通讯《德国音乐与中国》一文的开始就指出：“吾国孔子学说，完全建筑在礼乐之上”。他从其传统的礼乐观出发，认为立国的根本在于“中华民族之‘民族性’”，而礼乐又与中华民族之精神有着密切的关系。“礼乐不兴，则中国必亡”。因此，当他看到欧洲物质文明破产的情况，

转而想到要改造中国，复兴中华，必须从精神文明着手，即必先行改造人心。而改造人心，就必须从恢复礼乐开始。所以，王光祈怀着炽烈的热情提出："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前[3]。"正是如此，他才"慨然有志于中国音乐之业"。具有坚强个性的王光祈，并未因其在社会活动中的重大挫折和个人感情生活上的失意而稍减自己的事业心和对于祖国的眷恋深情。他慨然从事音乐学的研究，就是要"以音乐再造中华民族"。他从其爱国心出发，幻想通过音乐，唤起民众，以实现"少年中国"之理想。

1922年，王光祈开始利用工读之余学习小提琴。一年以后，他决意放弃政治经济这一社会学的研究，怀着礼乐可以兴邦的思想，开始转到柏林一所音乐学校学习小提琴、钢琴和音乐理论。此后，王光祈以锲而不舍的精神从事音乐学的研究和著述。1927年考入柏林大学以前的短短4年中，他已经在国内发表出版了《德国人之音乐生活》（通讯十篇）、《欧洲音乐进化论》、《东西乐制之研究》等12种有关音乐的著述，开始显露出他在音乐学研究方面的才能，使一些过去反对他改习音乐的友人感到意外和惊讶，同时也引起了当时国内音乐界的注目。

孤苦奋斗的学术生涯

王光祈进入柏林大学后，以音乐学作为主课攻读达7个学期之外，先后师从霍恩博斯特尔、舍尔林、沃尔夫等教授。学习课程有音乐理论、钢琴、音响学、乐器学等。后来，又在柏林乐器博物馆长萨克斯教授班上学了3个学期的乐器学，并到乐器博物馆实习达一年半之久。为了更好地掌握人体听觉、发声器官的构造，他还师从柏林国家医院耳科主任"研究耳朵、喉管解剖之

学”。由于刻苦钻研，用力至勤，王光祈在音乐学研究上，特别在音乐史学方面获得了较高的造诣和成就。他在德国从事音乐研究总共 13 年，其论著竟达 34 种。另外还编译了《国防丛书》5 种，《近代外交史料》7 种，撰写了数百篇通讯文稿。

王光祈身处异国，在中国音乐资料极其缺乏的情况下，他仍积极整理，研究和总结祖国传统音乐文化。他为了唤起人们的民族自豪感和民族自尊心，曾指出：“现在学中国的日本人，尚知道保存几分‘中国音乐’的本来面目，而中国人自身反把‘中国音乐’认为一钱不值，不肯细心去研究，这真是我们从事音乐的同志所当引为深耻的。”[3]他在国外看到西洋“汉学家”对我国学术界的轻视态度十分气愤。渴望中国学术界同志奋发有为，“能一洗此种奇耻大辱！”王光祈潜心于音乐研究的最高理想和直接目的，就是为了创造“引起民族自觉之心”的具有“民族性”的“伟大国乐”。而且这种国乐，是要建筑在我国古代音乐与现今民间谣曲上面。他认为这两种东西是我们的“民族之声”。还说：“余既主张‘音乐作品’是含有‘民族性’的，非如其它学术可以尽量来自西洋，必须吾人自行创造。”如何创造呢？他认为：音乐艺术决不可以象引进其它科学技术那样照搬西洋的一套，决不能“以西乐代疱”，更不能依靠那些“黄面黑发”的“洋音乐家”，而必须自己进行艰苦的、创造性的劳动。王光祈在德国克服了种种困难，“先用全力，从事零碎工作”，然后不遗余力地埋头于有关中国音乐史的整理和研究，为 1931 年成书的《中国音乐史》作了充分准备。他凭着一股子民族志气，投入大量精力，对音乐遗产进行整理，正是为了更好地继承祖国优秀的文化遗产、以促进“国乐”的建立，创造出具有民族性的新音乐。这种新音乐能够屹立于世界音乐之林，并使其“跻于国际乐界而无愧”。

王光祈一生艰苦备尝。他在德国勤工俭学 16 年，不靠官方或私人的分文资助，完全以卖文为生。他的生活十分俭朴，仅管德

国城市风光绮丽，名胜古迹甚多，他却很少进城游览。他总是去工人食堂用餐，每餐只吃一菜。即使偶有好友请他去餐馆用膳，也坚不肯往。他勤奋写作，治学严谨。主张研究任何学问，都要使出九牛二虎之力，而且“不惜以毕生之精力从事”。因此，他往往为了研究一个问题，查阅一条资料，翻译一个名词或几首古谱而在图书馆耗费数月心血。由于生活长期无人关照，工作过于刻苦，他患上胃病和头痛症。每当发病时，仍以“左手抚头，右手作字，直至痛楚无力时，工作始废”。曾数次昏倒于波恩图书馆中。他在《中国音乐史》自序中说：“余留德十余年，皆系卖文为活，自食其力，即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果……”。即使在这种“孤苦奋斗”的情况下，他仍抱着为做学术，虽弄得“焦头烂额死而无悔”。

以译著事业报效祖国

王光祈虽然历史坎坷，但并非消极遁世之人，蕴藏在他内心的对祖国的爱是深沉而炽烈的。“九一八”事变后，王光祈主动积极从事抗日爱国活动。当 1931 年 9 月 18 日日军占领沈阳时，他正因胃溃疡和贫血卧病柏林医院，闻此噩耗，“百感交集”，“寝食难安”。他因远在异国，无能为力，却竭诚“希望国人能从各方面积极准备，为挽救祖国的危亡而努力”[35]。王光祈带病坚持写了不少揭露日本侵略野心的文章，陆续发表在国内和德国的一些报刊上。在文章中，他热烈歌颂战斗在抗日前线的东北义勇军，提出：“东北义勇军与日军血战，前仆后继，视死如归，使日本暴军，疲于奔命，不能安枕。表现为民族生存而奋斗的决心和牺牲精神。”[36]由于王光祈痛感强敌压境、国难当头，而自己远处异城，鞭长莫及，于是主动致函上海中华书局编辑舒新城，提出编译一套《国防丛书》，在国内出版，以直接为抗战服务。他在 1932 年 4 月编

译成的《空防要览》一书序言中说："余本以研究音乐为终身职业，但鉴于此次沪变之被敌蹂躏，而自身远处异国，不能稍尽抵御之责，至以为愧。乃发愤收集西洋国防材料，于课余之暇，从事译述，以备国人参考。"可知其用心之良苦矣！

1934年2月15日，一日本教授来波恩大学拟作《满洲国与日本》的侵华讲演，并携带有关纪录影片，于讲演后公开放映。王光祈立即组织留德同学愤起阻止这次讲演。由于希特勒上台后的德国正与日本帝国主义相勾搭，当然不会支持中国学生的抗议。于是他只好组织同学写出抗议书，请波恩大学东方学院院长在日本教授讲演之前，说明中国学生反对这一事件的经过情况，并宣读中国学生的抗议书。然后，中国学生退出会场。事后，他还写信给其他城市的中国留学生，希望他们预作准备，以防止同样的反华活动出现。王光祈身处异邦，处处维护中华民族的独立和尊严，与祖国的命运休戚相关。

1935年，野心勃勃的日本帝国主义，大举向中国华北进犯，中华民族面临空前严重的危机。经"少年中国学会"的友人推荐，蒋介石曾致电柏林大使馆，转询王光祈有无归国之意。原电有"闻王君光祈绩学苦行，不胜钦佩：如愿归国，当图借重"等语。王光祈因不肯勉强苟合，故以已应波恩大学继聘，不便中途解约为由，继续留在德国。

荣获博士学位

王光祈抱着"音乐救国"的目的，从事音乐理论研究，范围极广。他从1923年转习音乐开始，通过著译编选有关著作，比较全面系统地向国内介绍西方音乐科学和各国的音乐发展情况以及与作曲有关的理论。这方面的著述有：《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与诗歌》、《德国国民学校与唱歌》、

《西洋乐器提要》、《各国国歌评述》、《对谱音乐》、《音学》、《西洋音乐史纲要》、《西洋名曲解说》等。这些著作的出版，对于音乐知识十分贫乏和眼界相当闭塞的二、三十年代的国内青年来说，具有启蒙意义，促进了对西欧音乐文化的学习和了解。特别是他在《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》等著作中，向国内介绍了二十年代在德国也属于新兴学科的“比较音乐学”，对我国“比较音乐学”的研究，起到了开拓和奠基的作用。

从1926年起，王光祈开始注意将中国的传统音乐文化介绍于西方。他先后在德国发表或出版介绍中国音乐文化的文章和专著有《音乐在中国的意义》、《论中国音乐》、《论中国记谱法》、《论中国诗学》、《论中国古典歌剧》、《千百年间中国与西方的音乐关系》、《中国的道白戏剧和音乐戏剧》等7篇。另外，他还在1929年《英国百科全书》、《意大利百科全书》重新修订时，担任了有关中国音乐条目的撰写。1934年，王光祈以《论中国古典歌剧》的论文，荣获波恩大学博士学位，是我国近现代音乐史上在欧洲为祖国争得荣誉的一位音乐学家，也是我国最早获得世界承认和肯定的音乐学家。他在中西文化交流方面，以及在音乐史学、音乐美学和比较音乐学上所作出的众多著述和贡献，给我们留下了一笔宝贵的精神财富。

病逝波恩　魂归故国

王光祈一生刻苦自砺，生活清贫，长期营养不足，又过度勤奋于研究著述，不上40岁时，他的头发已稀疏露顶，身体开始衰弱了。1936年1月12日终因脑溢血不幸骤逝于莱茵河畔的波恩医院，年仅44岁。

王光祈逝世后，波恩大学立即以校长毕脱罗斯基名义向全校发出讣告。同时，波恩大学外国留学生联合会也发出通启。1月18

日下午举行了追悼会。波恩大学东方学院院长、教授卡勒博士说："他在研究院无时不以最大的努力和确定的态度来工作。他是一个很静默稳重的人，只有很接近的去细细认识他，方可以了解他的伟大。"还说："他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且应用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者。"波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士说："因他率直和蔼的本质，以及纯粹的性情，取得了许多师友们的信仰和同情。……他把握住了西欧、特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧的艺术相接近，这居然给他做到了！他已是一位受有严格教育的音乐学家。"

王光祈逝世的消息传到国内，"少年中国学会"的会友们及他的生前友好，先后在南京、上海和成都举行了追悼会。3 月 15 日在南京举行的追悼会有田汉、徐悲鸿等知名人士参加，会场遗像为徐悲鸿所作。追悼会由宗白华主祭。蔡元培在悼词中说：当时到德国去研究音乐的留学生不多，他只认识王光祈与萧友梅。"萧先生注重音乐的技术，而以学校为传播的机关"。"王先生注重史实，而以著作为传播工具"。他痛惜王光祈竟"在壮年去世，不克进展所长，公认为全国的大损失"。上海的追悼会于同日在国立音乐专科学校大礼堂举行，由舒新城主祭。国立音乐专科学校校长萧友梅代表该校送的挽联是："旷代仰宗师，著述等身，寿世更留音乐史；穷年攻律吕，栖迟异地，夜台长伴贝多芬。"（波恩系贝多芬故乡，贝多芬青年时代曾就学于波恩大学）原定萧友梅博士讲演，后因病体不适，改由该院教授黄自代表致词。黄自在讲话中除了将王光祈对于音乐的贡献作扼要的介绍外，还特别强调其"所著《中国音乐史》及对于普及音乐之努力，为最有不可磨灭之价值"。成都的追悼会于 4 月 19 日在南郊场成公中学举行。由周太玄、魏时珍、李劼人等介绍王光祈的生平事迹与"少年中国学会"发起之始末。"少中"会友孟寿椿作了题为《五四运动时代王

光祈先生的奋斗生活》的讲演，他说："王光祈先生是我生平最敬佩的一位畏友，他有天才，有热心、有毅力。他是文学家、音乐家、社会改良运动家。他生平毫无凭藉，只是赤手空拳，仗着一支秃笔，满腔热情，抱无畏的精神，不妥协的态度，去不断的与社会上一切恶魔奋斗。所以，他的一生，便是一部苦斗史，里面充满长期的和短期的战绩！"

王光祈的骨灰于1938年经过沈怡辗转运回成都。1941年冬，在著名作家李劼人的主持下，将骨灰埋葬于成都东郊沙河堡菱角堰侧。墓上覆盖一块镌刻着周太玄楷书的"温江王光祈先生之墓"的大青石碑。在十年动乱中，这块典雅、朴实的墓碑，竟被弃置于野草丛中……十一届三中全会以后，这块墓碑才被找回，迁置于四川音乐学院校园内。为了永久的纪念，修建了"王光祈碑亭"。横匾由中国音协名誉主席吕骥题写；两旁楹联为"革命先驱，少年中国；蜚声寰宇，音乐名家"，系四川前辈，老革命教育家张秀熟所题。

王光祈短暂的一生，是热诚的爱国主义者的一生。仅管他在政治上也说过错话，思想观点多趋向改良主义，在音乐研究上也有不足之处。然而，我们不应苛求于前人，凡是为祖国和民族作出过贡献的人，都应给以实事求是的评价。

王光祈在历史上的贡献和功绩是卓著的，他永远值得后人尊敬和纪念。

〔注〕

①《访问魏时珍谈话记录》，1982年。

②李大钊：《青春》载《新青年》2卷1号。

③李劼人：《五四追忆王光祈》，载《川西日报》，1950年5月4日。

④张秀熟：《五四运动在四川的回忆》，载《五四运动回忆录》，中国社会科学出版社版。

⑤周太玄：《关于参加发起少年中国学会的回忆》，载《五四时期的社团》（一）。

⑥周太玄：《王光祈与少年中国学会》，载《成都追悼王光祈先生专刊》。

⑦王光祈：《本会发起之旨趣及其经过情形》，载《五四时期的社团》（一）。

⑧王光祈：《与左舜生书》，载《五四时期的社团》（一）。

⑨王光祈：《城市中的新生活》，载《晨报》，1919年12月4日。

⑩王光祈：《留别少年中国学会同人》，载《少年中国》，1卷8期。

⑪王光祈：《德国国民学校与唱歌》

⑫王光祈：《论中国古典歌剧》，附录（一）我的简历。

⑬王光祈：《东西乐制之研究》自序。

⑭王光祈：《各国国歌评述》

⑮王光祈：《东北问题与国际形势》，载《生活周刊》，1932年。

⑯王光祈：《国防问题》，载《生活周刊》，1932年。

（本文作者均为四川音乐学院教授）

王光祈诗词辑览

目　次

王光祈诗词辑览

朱 舟 编校

西蜀人杰王光祈，以其爱国社会活动和丰实的音乐学著述，早已蜚声寰宇，驰誉史林。而他还有多首颇富情采的诗词，却因乏力介绍而知者尚少。这些诗词散见于各种印本、手书纸页或题写在照片上，迄今未见辑录出版，宁非憾事？现经初步搜集汇辑于下，以备阅览。

作品已经校订，原来印本中明显的误植，即径直更改，不再出校。体裁按旧体诗、新诗、歌词三类排列，亦大体符合编年次序。每首作品前的数字为序号，后附简单说明。

一、旧体诗

1—6 夔州杂诗（六首）

今夜孤城外，悲风战马嘶。猿声过峡断，人语入舟低。蜀道仍荆棘，秦军正鼓鼙。居民苦行役，闭户水东西。

白帝城边树，春来处处深。征吴存大义，入蜀系天心。髀肉今难抚，夔巫日又沉。遥怜东逝水，千古尚阴阴。

万里瞿塘水，滔滔怒不平。中原还逐鹿，竖子竟成名。千载忧难已，深宵剑自鸣。直行终有路，何必计枯荣。

不知云外路，已作峡中人。水落鼋鼍怒，风微日月真。野花

迷古渡，幽草送残春。独有青城客，劳劳滞此身。

两崖如壁立，一线漏青天。乔木临风倒，苍藤带雨悬。乾坤浮不老，云雾暗相连。只合同僧住，时携买酒钱。

雷声才着壁，风已过夔门。四面奇峰乱，千年怪石尊。江湖如有托，舟楫漫招魂。无限浮生事，凄凉未忍论。

1924 年春末，王光祈乘船出川，途经夔门时作。旅途行囊简单，内装杜诗一部。

载《追悼王光祈先生专刊》，1936、4、19，成都。

7 寄内

万里依人计已非，百年出没寸心违。敢夸秋思如明月，错把春愁诉夕晖。天上浮云终有变，客中残梦不须归。断蓬身世无消息，摇落江头雁又飞。

1914 年夏秋作。时王光祈奔波上海、青岛等地，辗转至北京，觅得清史馆书记员一职，暂为栖止。

（出处待查）

8.9 乙卯秋节余廿三初度与黄廷锐登陶然亭感而赋此（二首）

举世如狂乱象生，独来亭畔听秋声。直言已愧苏推事，临眺应怜阮步兵。南国干戈他日泪，西风芦荻故乡情。年年江海都成梦，此日休疑节序更。

西台痛哭谢皋羽，东观淹留定远侯。投笔声威闻万里，临风涕泪亦千秋。布衣长笑轻秦帝，残照相看类楚囚。枯柳飘蓬无限意，还如王粲赋登楼。

自注：苏子由年二十三□宗召举直言，子由极言得失，遂除商州军事推官。

班超□□生活，曾滞兰台，怅望千秋，有同慨也。

1915 年作。

10.11　暮春送赵三之江南（二首）

车马临歧百感侵，天涯何处寄秋心。蜀中杜宇声声唤，唤到江南春已深。

去年落拓去都门，相对欷歔酒一尊。今日送君过白下，秦淮河畔易黄昏。

当为1915年作。

以上四首有王光祈手迹，系当年赠其家乡挚友崔千臣者。原件现存四川师范大学崔宗复教授处。首载于韩立文、毕兴《王光祈年谱》，人民音乐出版社，1987。

12　丁巳七夕同彭云生周太玄在陶然亭寓所感赋

客舍浑如梦，深闺漏正长。百年一弹指，千里九回肠。蟾影中天静，虫声永夜凉。西风吹白露，秋意已茫茫！

1917年作。

载《追悼王光祈先生专刊》，1936、4、19，成都。

13　七月七日陶然亭晚眺

细检平生事，无如此日闲。秋心疏柳外，归思远峰间。玉笛时呜咽，孤云自往还，乐忧都一瞬，饱食且看山。

1917年作。

载《追悼王光祈先生专刊》，1936、4、19，成都。

14　（无题）

竟日摩挲百炼刀，几回起舞首频搔。岂将壮志销红粉，莫遣雄心付绿醪。万里风云思猛士，一楼烟雨读离骚。何当投笔从戎去，不使人间叹二毛。

当为1920年初作。本次首载。

此诗近年由王清如女士提供，系根据她的回忆背诵录出。原题写于王光祈寄与其妻的照片上，她早年曾经看到，印象很深。

王清如为王光祈同曾祖的堂妹，现年67岁，原在四川师范学院工作。

15—18 忏悔（四首）

我生久伏危险性，纵马危崖却怨谁。空过九千七百日，做人今始筑根基。

真忏悔者惟自杀，每思此语血如焚。且将毁誉随流水，从此襟怀伴白云。

每接良朋责难书，始知身已堕泥涂。而今百事都如梦，独向苍茫觅故吾。

名士英雄毒已深，良朋一语刺吾心。从兹打破关头去，苦学勤工惜寸阴。

当为1920年初作，系王光祈在他的《旅欧杂感》一文中所提及者，说"我曾有四首忏悔的诗"。

载《少年中国》第2卷第5期，1920、11、15。

19 （无题）

处世治心惟礼乐，中华立族旧文明。而今举世方酣睡，独上昆仑发巨声。

1924年作。时王光祈已旅德4年，已改习音乐。

载《醒狮》周报第4号，1924、11、1。据韩立文、毕兴《音乐学家王光祈生平事略》，载《音乐探索》1983年第1期（创刊号）。

二、新诗

20　哭眉生（有序）

雷眉生是我的好朋友，是中国的好少年，是少年中国学会最忠心的会员，不幸于去年十二月十四日在东京病故了！可怜他才活了十九岁！他的意志十分坚强，他的才思异常富锐。如今他虽是死了，我们更应该努力向前以实现他的理想。因为“少年中国”的新生命，全靠我们少年创造，全靠我们少年继续不断的奋斗。眉生是上了第一线殒命了。我们站在第二战线上的，应该立刻补上第一战线去，我们早晚都是要牺牲的，不要伤心。

民国八年八月十二日午刻，眉生灵榇由日本运归北京。我在车站上接着他的灵榇，叫了几声眉生他半声也不答应，莫奈何将他送到陶然亭畔去了！我在那萧萧芦苇的声中，做了几句哭他的诗。

（一）

眉生！记得我们去年相别时，
你说：“我们再见，当在巴黎。”
如今我们又相见了，
还是在少年的中国？
还是在理想的巴黎？

（二）

眉生！记得去年七夕的夜半，
我们在陈愚生家中相见。
你说：“今晚席上，只有我们两人的心酸！”
我当时戏答道：“你的心酸，与我有什么相干？”
如今回想起来，
真令我十分心酸！

（三）

眉生！记得我们去年创办学会，油印规起，
你扶病而起，面白如雪。
我们都劝你道："眉生你歇歇吧，不要太劳乏了！"
你说："我将为最后的奋斗，
我将作最先的牺牲，
即或今日便死，死后还要帮助诸兄。"

（四）

眉生！你理想中的"少年中国"，
何时才可以造成？
"少年中国"的眉生，
何时才可以复醒？
眉生！你今日已成了我的死友！
我只有抱着"少年中国主义"，一步一步地往前行走。

1919年作。

载《少年中国》第1卷第2期，1919、8、15。

21 去国辞

民国九年四月一日，光祈与少年中国学会会友魏嗣銮、陈宝锷同行赴欧留学。又有会友涂开舆前往星加坡从事教育，共乘法船 Paullecat 由沪出发。四月五日，舟过香港，遥望数点青山，罗列海岸，因念去国日远，特制短辞五章，为舟中同人陶情励志之用。辞中用语，多系同人素日用以互相砥砺者。此辞更得湖南姜君为之制谱。每当夕阳西下，海波不兴，同人辄斜倚栏干，歌此一曲，以度海上寂寞之生涯。

九年四月七日，王光祈

山之崖，海之湄，与我少年中国短别离；
短别离，长相忆。

"发挥科学精神，努力社会事业"，
惟我少年，乃能奋发。

山之崖，海之湄，与我少年中国短别离；
短别离，长相忆。
"不依过去人物，不用已成势力"，
惟我少年，乃能自立。

山之崖，海之湄，与我少年中国短别离；
短别离，长相忆。
"只问耕耘如何，不问收获所得"，
惟我少年，有此纯洁。

山之崖，海之湄，与我少年中国短别离；
短别离，长相忆。
"欲洗污浊之乾坤，只有满腔之热血"，
惟我少年，誓共休戚。

山之崖，海之湄，与我少年中国短别离；
短别离，长相忆。
愿我青春之中华，永无老大之一日，
惟我少年，努力努力！

1920年4月5日作。
载《少年中国》第1卷第11期，1920、5、15。

三、歌词

22 少年中国
发挥科学精神，
努力社会事业，

不恃过去人物，
不用已成势力，
以满腔的热血，
洗污浊之乾坤，
愿青春之中华，
永不老大。

应晚于《去国辞》(1920、4、5) 之后作。五六句似应异行；末句似应为“永无老大之日”。参阅《去国辞》。

(出处待查)

23 少年中国歌

少年中国主人翁，
昂然独立亚洲东。
手创东方古文化，
常为人道作先锋。
彼以耶来，我以孔对，
彼尚强权，我讲仁义。
请君看将来，将来谁胜利?

少年中国主人翁，
昂然独立亚洲东。
酷爱自由与平等，
从来天下本为公。
日出而作，日入而息，
凿井而饮，耕田而食。
万事皆自由，何有于帝力。

少年中国主人翁，
昂然独立亚洲东。

环顾四邻兄弟国，
多在他人压迫中。
朝鞭夕唾，弗如犬豕，
睹此不平，安能自已。
且上昆仑山，高呼起起起！

1925年作，并由王光祈自己作曲，存有曲谱。见王光祈《各国国歌评述》，中华书局出版，1926。

24 黄河

黄河黄河之水真正黄，
好象豌豆汤。
自称北方王，
谁敢和他比短长。

长城长城听了不服气，
偏要试一试。
由西筑到东，
从此黄河有兄弟。

当为1926年作，并由王光祈根据民间曲调《望妆台》编曲，存有曲谱。见王光祈《音乐在教育上之价值》，载《中华教育界》第16卷第8期，1927、2。

25 平沙落雁

天上雁鹅结队飞，
地下儿童拍手追。
雁鹅会摆队，
排成人字往前进。
前进复前进，
寻个沙滩解解闷。

谱谱铺，谱谱铺，谱谱谱谱蒲。（此系形容雁翅扑沙之声，歌者宜以唇音出之）

谱谱铺，谱谱铺，谱谱谱谱蒲。

哼………………。（此系形容雁鹅依然飞到天下，怡然自得之意，歌者宜以鼻音出之）

雁鹅好快活，

天地真宽阔。

当为1926年作，并由王光祈根据同名琵琶曲编曲，存有片断曲谱。见王光祈《音乐在教育上之价值》。载《中华教育界》第16卷第8期，1927、2。

下面三首歌词，基本可以肯定是王光祈的创作，但为了慎重起见，暂列为待考者：

26　种豆

南山下，种豆子，
清早起，将草理。
晚来月下荷锄回家里。

草头露，沾衣履，
沾衣履，不要悔，
只望我的豆儿长得美。

27　家书

客从远方来，
交我一封信，
信上有邮花，
花上有邮印。

中有发信日，
下有发信地，
知是故乡来，
不读已欢慰。

28 田家四季歌

春季里，春风吹，
花开草长蝴蝶飞。
麦苗儿秀了，
桑叶儿正肥。

夏季里，农事忙，
才了蚕桑又插秧。
早起勤耕作，
归来带月光。

秋季里，稻上场，
谷象黄金粒粒黄。
身上虽辛苦，
心里却安康。

冬季里，雪初晴，
新做棉衣软又轻。
一年农事了，
饱暖笑盈盈。

上三首1925、1926年作，并存有曲谱，当为王光祈自己作曲。三谱（连同其他六首由王光祈译配或创作的儿童歌曲）载《中华教育界》第17卷第3期，1928、3。

以上汇辑现见的王光祈诗词共计28首（其中三首待考）。

另有一首戏谑性的诗未予辑录。

又据李劼人等文章述及，王光祈还作有若干诗词，如《清明词》三十首等，但是否留存，尚须寻访。

辑 后 语

王光祈诗词，琅琅上口，声调自然，具有音乐韵律。他青年时期的诗词写作，为其后从事音乐学、诗与音乐关系的研究，以至写出《中国诗词曲之轻重律》、《论中国诗学》等专著，奠立了坚实的基础。

他的许多诗作，颇有杜甫诗风，寄意深远，运笔凝重，情感悲慨愤激，表现出爱国忧民的心怀，反映了旧中国苦难的社会生活。

诗言志，诗如其人！王光祈诗词是他后来毕生致力于爱国事业的先导。

1992、9

（本文编校者为四川音乐学院音乐研究所教授）

在王光祈先生诞生一百周年纪念会上的讲话

李建明

各位领导，各位同志，各位朋友：

今年9月11日（即农历八月十五日）是我国“五·四”时期著名的社会活动家、近现代史上著名的爱国主义著作家、卓越的音乐学家王光祈先生100周年诞辰。今天，来自全国各地以及海外的音乐界、史学界的学者、专家、朋友和有关单位的负责同志来到王光祈先生的故乡温江县，聚会一堂，纪念王光祈先生诞辰100周年。这里，我代表中共温江县委、温江县人大常委会、温江县人民政府、温江县政协和王光祈先生故乡人民，向与会的全体同志表示热烈的欢迎和衷心的感谢。

王光祈，字润玙，亦字若愚，1892年农历八月十五出生于温江县城西郊约三华里的锅厂附近（现柳城镇两河村）。光祈作为遗腹子，自幼家境贫寒，全赖其母罗氏为人浆洗缝补，勉强度日。为减轻家庭负担，光祈8岁时就为附近农家放牛。由于罗氏出身书香门第，具有一定的文化素养，光祈自幼在母亲的教养下识字念诗，以后又上私塾、进学堂，一直在艰苦的生活中勤奋攻读。以至他远离家乡出川游学，到后来留学德国期间，他一直坚守着这种艰苦奋斗，自强不息的精神，正如他22岁出川时写的《夔州杂诗》中所写的“直行终有路，何必计枯荣”，为了理想，为了学习，他几十年孤苦奋斗，生活上极为简朴，而治学却严肃、刻苦，他

的一生体现了我国知识分子的优秀品质，是值得我们后人学习的楷模。

王光祈先生之所以值得我们学习怀念，不仅因为他是一位不平凡的学者，而且因为他首先是一个卓越的爱国主义者。早在1911年，他就积极投身四川保路运动，高唱《保路歌》，参加罢课。辛亥革命刚刚胜利，他立即剪掉辫子，表示与清王朝封建统治的决裂。1919年“五·四”运动期间，他以饱满的政治热情，参加了火烧赵家楼曹汝霖住宅的群众游行行列，而且当天下午将游行情况用专电发回成都。此后，他共向成都发出了50多篇通讯和文章，报道北京“五·四”运动发展的情况，从而使“五·四”烈火得以在四川全境熊熊燃烧。这年7月，王光祈先生与李大钊等共同发起组织的“少年中国学会”也正式成立了，其后，他又得到陈独秀、李大钊、蔡元培的支持，在北京组织“工读互助团”，努力探索改造中国振兴中华之路。光祈先生是“五·四”时期杰出的社会活动家，真诚而顽强的爱国主义斗士，爱国主义思想贯穿于他的一生。即使在他远离故土，留学欧洲，无论是研究军事、外交，还是改学音乐；无论是写新闻、政论，还是写音乐论文，都没有离开爱国主义这条主线。

王光祈先生不仅是一位著名的社会活动家，还是一名著名的音乐学家。他自1923年改习音乐以后，为了创造一种“能够表现中华民族的根本精神，使一般民众听了之后立志向上”的音乐，他一方面潜心研究欧洲特别是德国音乐发展的历史现状和音乐科学，另一方面，系统研究了中国音乐历史上各个专题，在音乐史学、音乐美学、比较音乐学等方面都取得了异乎常人的卓绝的成就。他是我国近现代史上第一位取得博士学位的音乐学家，是我国和东方“比较音乐学”的开拓者和奠基人，他为祖国争得了荣誉，是中华民族的骄傲，不愧是温江人民引以自豪的乐坛泰斗。

56年前，王光祈先生正处于英年，便不幸逝世。他虽然只活

了44岁，但他的英名伟绩却与世长存，受到了他故乡人民的永远怀念。早在1936年初，当光祈先生逝世的噩耗传回国内后，南京、上海、成都等地和我县均先后举行了隆重的追悼会，不久又一度将光祈先生幼年求学的社学巷改名“光祈巷”，还将光祈先生列为乡贤入县城“三贤祠”。解放后，特别是在党的十一届三中全会后，国内各界对光祈先生的怀念之情，愈益深厚。1981年，温江县开始编纂新县志，即着手广泛采访，搜集光祈先生的生平事迹和著述，开展各种纪念活动。1983年11月，根据党中央关于加强爱国主义宣传教育的指示，温江县党、政、军、学各机关单位和工、青、妇、科协等群团组织，以县政协和县委宣传部牵头筹备，在中共温江县委礼堂举行了以王光祈先生生平事迹为内容的爱国主义教育报告会，参加的听众共500多人，县委、人大、政府、政协的领导同志都参加了这个报告会，邀请光祈先生的同学魏时珍博士等到会作了题为《王光祈先生生平及著述》、《忆王光祈》的报告，县委领导在讲话中号召全县人民要学习王光祈先生的刻苦治学精神和爱国主义思想。在举行报告会的同时，还展出了光祈先生的《旅德存稿》等部分著作和照片，以及他祖父、诗人王再咸所著的《泽山诗抄》。其后，我县又在新建的温江公园内修建“王光祈先生纪念馆”，陈列展出了光祈先生的著述、照片和从国内外征集到纪念文章、诗词、楹联，该馆已于1989年10月25日正式开馆，对外展出。同时，在新修出版的《温江县志》中专列“王光祈传”介绍王光祈先生的生平事迹，以表示家乡人民对他的深切怀念。

温江——王光祈先生的故乡——经过几十年风风雨雨的变革，如今已发生了翻天覆地的变化。解放后，在中国共产党的领导下，随着社会主义生产关系的建立，生产力得到不断发展。特别是在党的十一届三中全会以后，全县人民在县委、县府领导下，坚持四项基本原则，贯彻“改革、开放、搞活”的方针，走“依

法治县，科教兴县，开发富县”的路子，不断拓展横向联合，推动科技进步，有力地促进了全县经济和社会事业的健康发展，已由过去单一的以农业为主的经济发展为城乡一体化的新格局。我县继被确定为成都市的卫星城、全省“提前实现小康县”的试点之后，今年上半年在邓小平同志南巡谈话精神指引下，又被列为全省“发展县经济，先抓一条线”上的重点县市之一，省、市级台商工业开发区。为了把温江建设成为政治安定、经济繁荣、科技进步、社会文明的成都市卫星城，县委、县政府在组织广大干部群众广泛深入地宣传、学习和贯彻小平同志重要讲话和省委办17号文件的基础上，进一步解放思想，扩大开放，深化改革，及时调整了经济发展规划和政策措施，突出重点，集中力量抓好以台商工业开发区、卫星城开发区、金马旅游开发区为重点“三区”建设，全面推进卫星城开发、工业开发、农业开发、市场开发、旅游开发这“五大开发”，力求人尽其才、地尽其利、物尽其用、货畅其流，实现“提前翻番奔小康”的宏伟目标。光祈先生英灵有知，亦当为家乡的变化而感到欣慰。

光祈先生的一生虽然历尽坎坷，但他那奋斗不止，探索真理以及献身社会、热爱祖国的精神，将永远留在人们的记忆中，激励我们温江人民在家乡的社会主义现代化建设中不断开拓前进，让“金温江”这颗镶嵌在川西平原上的明珠放射出更加璀璨的光彩。

最后，让我再一次向出席纪念会的各位领导、各位同志、各位朋友表示衷心的问候和敬意。

谢谢大家。

（本文作者为中共温江县县委书记）

1992年9月11日于温江

弘扬先驱精神　激励后代奋进
——海内外名流向王光祈先生纪念馆赠书画

王孟谦

我国“五·四”时期著名社会活动家、音乐学家王光祈先生纪念馆，自 1989 年 10 月 25 日正式开馆后，以温江县人民政府名义，向全国 32 个省、市区（包括台湾省在内）的书画家、知名人士、音乐界人士发函征集书画，得到广泛支持和慨赠，迄今已收 571 人的书画、篆刻作品 675 件，其中画 125 件。

这些作品来自北京（49）、江苏（34）、河南（8）、浙江（17）、南京（10）、天津（15）、辽宁（10）、上海（4）、福建（7）、河北（9）、吉林（4）、山东（21）、山西（6）、江西（3）、黑龙江（7）、安徽（16）、甘肃（5）、湖北（15）、广东（26）、西藏（1）、宁夏（5）、陕西（6）、湖南（4）、新疆（3）、内蒙古（4）、广西（4）、云南（4）、青海（3）、海南（2）、贵州（3）、台湾（7），首数省内居多，有 17 个地市州的作者达 255 人。美国、法国和香港地区 4 人。

作者中有：当代书法大家，被誉为“南仙北佛”的白发老翁苏局仙、孙墨佛、中国书法家协会副主席王学仲、秘书长毕开文、书协和美协理事郭仲选、吴丈蜀、柳倩、杨仁恺、金中浩、佟韦、张一帆、周志高、王乃壮等，各省市书法协会顾问、主席、副主席和著名书法家费新我、阎丽川、赵松涛等百余人。还有党政军和民主党派负责人。音乐界人士吕骥赞颂先生：“比较世界音乐首

创三大体系，民族音乐美学宏论光耀昆仑。”李焕之题辞：“少年中国满腔热血，音乐兴邦开拓创业。”赵沨手书：“继承先贤遗志，弘扬民族文化。”冯光钰撰联：“奋志苦读顽强进取纵横天下；学识渊博著述等身脍炙人间。”叶语赋诗：“迈步直行路，从不计枯荣。读书逾万卷，何俱履薄冰。火烧赵家楼，烈火炼真金。先驱树风范，满腔报国情。习乐十三载，黄钟震宇鸣。潜心研乐制，宏论垂英名。先辈鸿鹄志，后继有苍生。神州百花艳，籍慰大师灵。”这次征集书画，得到全国音协、四川音乐家协会、四川音乐学院和我县县志办、文管所以及社会各界的大力支持。

通过寄送《王光祈先生生平简介》和征集书画，广泛地宣传了光祈先生的爱国主义思想和刻苦求学、拚搏进取、改革社会、振兴中华的精神，获得良好的反映。如刘卓力（总参政治部）：“读王光祈先生生平事迹，甚为受益。贵县开办王先生纪念馆，实在是一件好事，值得祝贺。”王金元（黑龙江）：“贵县尊重人才，想到为在三十年代为祖国有过贡献的人修建纪念馆，这在全国也不多见，由此可见你县重视人才，将来你县一定会大展宏图。”白应东（新疆）：“宣扬他们就是教育后人，典范树立在人物产生之地。”余农治（内江）：“在北京时亦曾相识，在当年少年中国深誉见在，以后亦学誉专长，为国人所敬仰。”曹寿槐（浙江）：“王光祈是当代音乐大师，一代宗匠，我在中学时代就听老师介绍过，今能为大师作书实感荣幸。”郑德涵（浙江）：“王先生为近代乐坛泰斗，40年前，我学大琴，即从《翻译琴谱之研究》（王光祈著、下同）入门；讲授古诗，亦常采取《中国诗词典之轻重律》之说阐发诗意。王先生固我之私淑老师也”，以‘高名在乡国、乐教传后人’书，以表敬仰”。阳盛全（湖南）：“久仰先生盛名，艰苦卓绝，为我国早期社会活动事业铸其成就，后人当其模范学习，使其爱国热情发扬光大。”董路谊（江苏）：“为弘扬文化遗产，促进中外文化交流，为先生建纪念馆，实为海内外人士所共仰感佩之事。”许

文榜（古蔺县委）：“光祈先生不仅属温江先驱，同样是我辈楷模，早年为革命奔走呼号，用音乐唤起民众，曾增国色，更有四言立德标准，至今仍具现实意义”。刘润生（河南）：“光祈先生是名长辈，和毛主席、郭沫若先辈都是故交，晚辈们应当永远纪念和学习。”

（本文作者为温江县人民政府办公室主任）

1992年9月11日

王光祈先生事略诗纪七十韵
——献给王光祈先生诞辰一百周年纪念会

崔宗壮

吾邑乡先辈，王公世精英。祖为名诗人，[1]韵学固有根。公是遗腹子，父死二月生；幼时家贫困，孤苦复零丁。母氏书香女，教养素质纯；勤为人织补，生计赖支撑。光祈呀呀语，母即教诗文；八岁曾牧牛，母氏忧如梦；辛劳遣入学，塾师故多闻；讲述变法事，康梁印象深。光祈受益多，进步日俱增；好学才思敏，尤为师友称。川督赵尔巽，念师恩情殷；资助其家计，命来锦官城；先入第一校，翌年更迁升；府中多良师，佼佼学超群。保路风潮起，鼓舞并欢欣；常唱"保路"歌，常听保路声；热情投其中，罢课复游行。辛亥奏凯歌，剪发示反清；憧憬未来日，前路灿光明。府中毕业后，赴渝主论评；邂逅不如意，辞职乃回温。老屋余茅舍，家徒四壁存；母以贫病逝，家务常躬亲；生活愈艰苦，攻读愈辛勤。相勉有挚友，我父崔干臣；聚会谈文事，议论颇纵横。骅骝志千里，故乡难展伸；伏枥非长策，毅然离万春；[2]泸州曾小住，一载出夔门；杜诗最爱读，船中常诵吟。任职清史馆，兼作投稿人。秋入北中大，法学更浸淫；发愤经四年，交游皆贤能。腾飞逢时会，岁月正峥嵘；风雨怀邦国，立誓要振兴；学会同心契，燕市缔同盟。"五四"风云涌，焕发民族魂；火烧赵家楼，示威反北庭[3]；消息寄蜀报，激发救亡情；烽火燃天府，大开茅塞醒。倡导工读团，组织遍京津；半工半读好，相辅又相成；惜哉互助团，昙花

一现呈；光祈心极苦，救国志不泯；出国详考察，真理恣探寻；万里渡重洋，辗转到柏林；通讯勤报导，文采学吾民；平生爱国念，一一托乐音。

欲登昆仑山，吹奏黄钟鸣；欲令民族血，轩然新沸腾；礼乐能持国，端在革人心。钻研十三载，乐理造诣精；比较音乐学，开拓裕后昆；《古典歌剧论》，喜膺博士名；声誉驰环宇，更增祖国荣。王公真卓绝，著述若繁星；闪闪耀乐坛，几人能继承？东北烽烟起，敌寇肆鲸吞；遥居异国地，痛感国难临；赤心思报效，译述表忠贞；能言又能行，黄花气节馨。王公真俊杰，艰苦奋终身；积劳竟成疾，溘然逝波恩。噩耗传中外，亲友衔悲辛；菱窠周公笔，[4]题名刻石铭；县人乡贤祀，音院立碑亭。我生岁已晚，惜未接音尘；景仰国士风，千载有仪型。

〔附注〕

1. 祖父王泽山，著有《泽山诗钞》，是赵尔巽的老师
2. 万春：唐时温江县名
3. 北庭：指北洋军阀政府
4. 周公：指王光祈挚友周太玄

谒王光祈先生纪念馆

袁中行

(一)

负薪挂角继先贤，勤奋摩挲不夜天。
巧对师前才气展，攻书锦里美名传。
贫穷难缚鹍鹏翼，爵禄何污杰士颜。
奋志离亲出峡口，挥鞭北上入幽燕。

(二)

负笈京门法学研，心思进步著先鞭。
重燃“保路”风云火，再谱神州“五四”篇。
革命先驱马列指，少年中国运筹坚。
反封反帝循民意，致富致强觅指南。

(三)

追求真理度难关，去国诗词“意惨然”。
远渡重洋酬宿愿，深研乐理戴峩冠。
中西文化交流使，律吕黄钟节奏弹。
不屈洋人退席抗，炎黄裔胄好儿男。

（四）

趋谒崇堂仰哲先，蜚声中外国光颜。
壮怀雄伟士林赞，饱学精深友邦谈。
兴邦大志频实践，治学精神极谨严。
一代英豪堪作楷，余今有幸拜前贤。

（作者为温江县政协常委）

1992年8月5日

阳光集团总裁刘绍南在资助《王光祈研究论文集》出版仪式上的讲话

各位来宾、老师们、同学们：

今天我们在王光祈先生的墓碑前举行阳光集团资助《王光祈研究论文集》出版仪式，纪念我国五四时期著名的社会活动家、卓越的音乐学家、音乐史学家，这是一件非常有意义的事情。

音乐在人类发展史上有着重要的特殊地位。两千多年前的孔子认为音乐对人的良好道德具有重要影响，他相信只有能理解音乐的人才能治理国家。产生于日本江户时代的集“歌、舞和技能”为一体的歌舞会绵延流传了四百年，它对日本的大众风尚、绘画和文化产生了重大影响，并波及西方电影艺术领域。大家知道，伟大的科学巨匠爱因斯坦所取得的成就，是同他很高的音乐素养分不开的。去年在江泽民总书记和杨尚昆主席向我国科技界的泰斗——钱学森颁奖授勋时，钱先生发表了一篇总结他平生的十分重要的讲话。他特别深情地讲到，音乐对建立科学思维的独特作用，讲到从事音乐工作的妻子用音乐的力量启迪他打开科学之窗的感受。对这些，我认为很值得研究和运用。

各位来宾、各位老师和同学们，成都的东郊正崛起一座集旅游开发、科技开发、农业开发和工业开发为一体的中国西部阳光城。在这块 20.99 平方公里的土地上，阳光集团的创意和举措正日益受到海内外实业界、文化界及新闻界的注目。在“阳光”所

显示的魅力和特征中，突出的是阳光集团从整体上实施的“文化经营”的战略。在当今世界上，“文化是继第三次浪潮（信息化）之后的第四次浪潮”。经济的发展需要强大的文化力量。高科技和高文化的先导作用，文化艺术界的理解、支持和参与；另一方面，艺术的繁荣归根到底要靠国家的经济发展，要贴近人民群众生动活泼的生活。音乐同其它学科的交叉和结合，还有一些课题等待我们去探索。

王光祈先生逝世已半个多世纪了，但祖国和人民并没有忘记他。王光祈不仅属于音乐界。他的爱国思想、他的求索精神和敬业态度是我们永远学习的榜样！

谢谢大家。

1992年10月14日于四川音乐学院

四川音乐学院副院长黄万品在阳光集团资助《王光祈研究论文集》编辑出版仪式上的讲话

同志们！朋友们！同学们！

今年是王光祈先生诞辰100周年。王光祈先生是我国五四时期著名的社会活动家，也是本世纪20年代初期至30年代中期卓越的音乐学家，音乐史学家。五四时期，王光祈先生和陈独秀、李大钊、毛泽东等建立了深厚的友谊。王光祈曾与陈独秀、李大钊等创办五四时期的重要刊物《每周评论》。该刊创刊号发刊词为陈独秀所写，社论为王光祈所写。可见王光祈在该刊中的地位。李大钊当时任《晨钟报》主编，王光祈任《京华日报》编辑，俩人交往非常密切，彼此十分投契，李大钊称赞王光祈是一个“能想，能行的青年，极有志气。”王光祈把李大钊当作一个“知心的老大哥”。毛泽东1918年第一次到北京，由于李大钊的关系很快结识了王光祈，并由王光祈介绍加入了“少年中国学会”。王光祈对毛泽东以兄弟之谊待之。1919年冬，王光祈在北京发起成立了“工读互助团”，毛泽东积极支持这一活动，认为这一活动“很有趣味”，写信给长沙，准备在湖南仿效实行。后来由于种种原因，王光祈未能由爱国主义走向共产主义，完成世界观的转变。但是，他“孤苦奋斗”抱着“音乐救国”的思想，企图用音乐来唤起中华民族自觉之心，用音乐来凝聚中华民族之魂，使中华民族重新奋起，独立于世界。在强烈的爱国主义思想驱使之下，他以“焦头烂

额”“死而无悔”的钻研精神，终于在音乐领域取得了卓越的成就。他一生著述约40种，论文百余篇。仅在国内出版的音乐专著就多达20册，他在音乐史学、音乐美学、律学，比较音乐学等方面都作出了卓越的贡献。他是我国和东方“比较音乐学”的开拓者和奠基人。由于过度劳累，不幸英年早逝。蔡元培、徐悲鸿、田汉等都对王光祈先生的早逝，表示了深切惋惜和悲痛。

建国以后，毛泽东曾两次托陈毅回川打听王光祈及其家属的下落，表示了毛泽东对故人的怀念。后来由于“左”的路线的干扰，王光祈先生受到了不公正的评价。十一届三中会全之后，在吕骥、杨超、张秀熟等领导的关怀和指导下，1984年在成都举行了建国以来首次王光祈研究学术讨论会。今年又举行了王光祈先生诞辰100周年纪念会。这说明凡是对人民作过贡献的、人民是不会忘记的。

从1984年以来，四川音乐学院在组织王光祈研究学术会议，出版《王光祈文集》等方面，曾得到不少单位的支持和赞助，我们对这些单位和领导，表示深切的谢意。

今天，在成都阳光集团资助《王光祈研究论文集》编辑出版仪式上，我代表四川音乐学院对阳光集团表示衷心的感谢！

我觉得阳光集团的领导人、目光远大，他们认识到经济建设与文化建设的关系，认识到建设有中国特色的社会主义，离开精神文明建设是不能成功的。因此，他们主动地积极地支持文化建设，赞助文化建设。这一点是非常宝贵的。

其次阳光集团的领导人对音乐文化在社会主义建设中的地位与作用，有非常深刻的认识、对音乐艺术怀有深厚的感情。阳光集团的领导在和我们的同志交谈中，强调阳光集团要支持严肃音乐、支持严肃的文化事业，我们认为这一点也是非常难得的。阳光集团有一个口号，叫做：“阳光集团与众不同”、这就是与众不同的地方。

再次阳光集团领导对王光祈先生十分崇敬。这并不是因为王光祈是四川人，首先是因为王光祈是一个伟大的爱国主义者，阳光集团领导人为王光祈爱国爱民、为国为民的赤子之心所感动。所以主动资助《王光祈研究论文集》的编辑出版。阳光集团领导和我们的心情一样，要让爱国主义思想一代一代传下去，要让王光祈所谱写的爱国主义乐章发扬光大，传之万世。

最后祝愿阳光集团和四川音乐学院的友谊不断发展，祝阳光集团的灿烂阳光普照大众。

1992年10月14日

王光祈先生诞辰100周年纪念会简报

1992年9月11日，是我国五四时期著名的社会活动家、近现代音乐史上著名的音乐学家、音乐史学家王光祈先生诞辰100周年。为了纪念这位在我国音乐史上作出过杰出贡献的爱国主义者，精深地认识他在学术上的卓越贡献，在当前改革开放的新时期，更好地发扬他爱祖国、爱人民的崇高精神，促进社会主义精神文明的建设，成都市人大、市政协、中国音乐家协会、四川音乐家协会、四川音乐学院和温江县共同主办了王光祈先生诞辰100周年纪念活动。

纪念活动从9月11日起，至9月13日止，共举行3天。主要有报告会，学术交流，王光祈先生纪念馆参观等内容。出席纪念活动的主要有中国音协名誉主席吕骥、中国音协书记处常务书记冯光钰、中国艺术研究院音乐研究所所长黄翔鹏、中国音乐学院院长樊祖荫、天津音乐学院院长石惟正、南京艺术学院教授茅原、四川音乐学院院长李忠勇、副院长黄万品、顾问马惠文等同志以及来自全国各地的音乐界、史学界的学者、专家、省市领导和有关单位的负责同志共120多人，台湾中国文化大学艺术学院院长庄本立教授也应邀参加了纪念活动。

9月11日上午9时在成都市人大机关会议厅举行了纪念活动开幕式。省、市人大、政协有关领导、温江县有关领导出席了

开幕式。开幕式由四川音乐学院顾问、原副院长马惠文同志主持。

会上，市人大副主任冯如秀致开幕词，吕骥同志、冯光钰同志、邱仲彭同志、李忠勇同志等分别代表成都市人大、市政协和各主办单位作了重要讲话。

冯如秀同志首先向来自海内外的学者、专家、教授以及所有与会者表示热烈的欢迎。接着，他概要回顾了王光祈先生作为一个著名的激进民主主义者和社会活动家、音乐学家、音乐史学家，在五四时期为探索改造中国，振兴中华所做出的伟大业绩。他指出，王光祈先生一生忧国忧民，爱国爱民，反对帝国主义、封建主义和官僚资本主义的侵略和压迫，带着一种强烈的历史责任感和使命感，希望“杀出一条道路”，通过音乐，唤起民众，树立民族自尊心和自信心，达到拯救中国的目的，把我们这个“古老腐朽、呻吟、垂绝，被压迫被剥削的国家改变为一个青春年少，独立富强的国家。”他一生始终把自己的命运和祖国的命运紧紧联系在一起。今天，我们纪念他诞辰 100 周年，首先要学习他的爱国主义思想，学习他为改造中国，振兴中华在理论上和实践上的探索精神。

冯光钰同志在致词中谈到，王光祈先生作为一位卓有成就的真诚的爱国主义思想家、音乐家，之所以把毕生精力献给发展的中国民族音乐事业，是因为他认为，音乐“最足以引起民族自觉之心”，具有“陶铸民族独立思想之功”。他立志用音乐来实现建立“少年中国”的政治思想，由此可见，他的音乐思想是以振兴民族精神，陶铸民族思想的历史责任感为出发点的，其博大胸怀和包容万流的气概，代表了我国近现代音乐家的良好愿望。虽然他终其一生，未能完全实现其愿望，但他的“创造国乐”的思想曾对我国的国乐事业产生过一定的影响，是一笔宝贵的精神财富。研究他的音乐思想，探索他的成功与不足，能给我们很多的启示，我们要追循他“直行终有路，何必计枯荣”的足迹，继承他“登

昆仑之巅，吹黄钟之律”的遗愿，使中华民族音乐文化更加伟岸地屹立于世界音乐之林。

邱仲彭同志在致词中回顾了自1984年6月在成都首次召开王光祈研究学术讨论会以来的研究状况，指出，本次纪念活动将以历史唯物主义的观点，对王光祈的思想和艺术实践进行科学的分析和总结。对王光祈先生进行研究的意义，不仅仅限于对他个人作出评价，更重要的是从中受到启迪和鼓舞，获得有益的经验，吸取精神力量，使之有助于弘扬我国民族音乐文化。

李忠勇同志代表四川音乐学院向与会代表表示热烈欢迎，向给予这次纪念活动大力支持与合作的各有关单位和个人表示衷心的感谢。他在发言中综述了王光祈先生在音乐事业中的杰出贡献，指出王光祈先生在音乐史学、音乐美学、音乐社会学和比较音乐学等领域的诸多研究成果，是祖国音乐文献中的一份宝贵的遗产。1984年全国第一次研讨会上，对他作出了历史的、客观的、公正的评价，认为他是“现代中国音乐学的开拓者、奠基人，是沟通中西文化的第一个先驱者”。他的治学精神不仅为当时的广大青年作出了表率，在今天，也堪为艺术界楷模。

吕骥同志在报告中详细地阐述了王光祈先生的主要著述及其学术思想，客观地分析了在其思想中的各种学术观点和历史价值。1. 在我国结束了几千年的封建主义统治，封建主义文化已经衰落，亟待从国外引入新的文化思想之际，王光祈先生提出了以乐兴国的新思想，并首先在音乐领域里写出了大量的不同门类的著作，不仅扩大了民众的视野，提高了民众的认识，引起了关于如何发展中华民族自己的音乐艺术，鼓舞民族精神的思考，这对发展我国的新音乐文化无疑是一大贡献。2. 在有关中国音乐史的著述中，他对我国古代律吕、调式的发展进行了科学的、实事求是的分析研究，使后人得以在这些领域中获得系统而科学的知识，这是他对中国音乐史的一大贡献。3. 王光祈在其著述中提出了中国

美学的问题，并对美学原则予以具体的例证，虽然在某些美学观念上存在偏颇之处，但他把我国戏曲艺术提高到美学范畴加以探讨，肯定了戏曲艺术具有多方面美学价值和哲学价值，其美学思想已超越前人。4. 通过对东西方各国的音律调式进行比较音乐学的研究，王光祈先生科学地肯定了朱载堉的十二平均律的世界学术地位，吕骥同志指出，王光祈先生从 1924 年至 1936 年共完成 17 种音乐论著，17 篇论文，是我国现代音乐学卓越的开拓者和奠基人，不仅如此，他还翻译撰写了不少欧洲各国政治、经济、军事、文艺等方面的著述，其刻苦工作和学习的精神令人感动，其伟大的爱国主义精神令人钦佩。

开幕式上，四川大学的黎永泰教授宣读了论文《王光祈先生与毛泽东的关系略述》，受到全体代表欢迎和好评。

9 月 11 日下午，全体与会代表来到王光祈先生的故乡温江县，出席了由中共温江县委、县人大常委会、县政府、县政协举行的王光祈先生诞辰 100 周年纪念会。会上，温江县委书记李建明向大会致词，原县人大常委会副主任戴尧天作了《王光祈先生在温江故乡青少年时代》专题介绍。80 高龄的吕骥同志即席讲话，热情深刻，代表们报以热烈的掌声，会后，全体与会代表参观了王光祈先生纪念馆书画展，并合影留念。

9 月 12 日全天，在四川音乐学院学术厅进行了学术交流，部分代表宣讲了学术论文。上午宣讲的有黄翔鹏、冯光钰、庄本立、樊祖荫、叶语、茅原、石惟正、周淑真等专家；下午宣讲的有钟善祥、朱泽民、周亨芳、张荫伯、黄国玺、段启诚、潘清雍等专家，学术交流的气氛异常活跃而热烈。最后由川音李忠勇院长总结了会议的主要收获，并对今后进一步深化研究提出了殷切期望。大会共收到论文 19 篇。

1992 年 9 月

出席王光祈先生诞辰100周年纪念会人员名单

康振黄	男	四川省人大常委会副主任
贾本乾	男	四川省委宣传部副部长
杜天文	男	四川省文化厅前厅长
王文肃	女	四川省人大常委
颜　振	男	四川省教委副主任
安春振	男	四川省音协名誉主席
邱仲彭	男	四川省音协主席
张文治	男	四川省音协副秘书长
方惠生	男	四川省音协前副秘书长、音乐教育委员会主任
王晓媛	女	四川省教委科研处副处长
胡懋洲	男	成都市人大常委会主任
冯如秀	男	成都市人大常委会副主任
余兆熙	男	成都市人大常委会副主任
高未龙	男	成都市政协主席
蒋阜南	男	成都市政协副主席
周翰铭	男	成都市政协副主席、秘书长
刘致平	男	成都市人大教科文主任
冯力军	男	成都市人大文教办主任

吴其君	男	成都市人大行政处处长
潘清雍	男	成都市党史研究室副研究员
唐中六	男	成都音乐舞剧院院长
冯永超	男	温江县委宣传部部长、县委常委
王孟谦	男	温江县政府办公室副主任、外办主任
缪家德	男	温江县人大副主任
谢克渊	男	温江县副县长
夏明远	男	温江县政协副主席
江绍云	男	温江县政协副主席
刘顺富	男	温江县教科文委员会主任
戴尧天	男	民盟温江支部主任委员
曹炬火	男	温江县文化局副局长
黄宗惠	男	温江县委办公室主任
曹思明	男	温江县人大常委会委员
李富和	男	温江县政协副秘书长
官树仁	男	温江县王光祈先生纪念馆馆长
郑华钰	男	温江县志办主编、县政协常委
袁中行	男	温江县政协前常委
刘伯高	男	温江县政协前委员
王建业	男	原温江县政协副主席、现文史委主任
孙　仁	男	温江县建委主任
周仕华	男	温江县公园主任
吕　骥	男	中国音协名誉主席、第六届全国人大常委会委员
冯光钰	男	中国音协书记处常务书记
黄翔鹏	男	中国艺术研究院音乐研究所前所长、研究员
樊祖荫	男	中国音乐学院院长、教授
周淑真	女	中国人民大学博士

庄本立	男	台湾中国文化大学艺术学院院长、教授（台湾）
石惟正	男	天津音乐学院院长、教授
张　俊	男	天津音乐学院副处长、副教授
林　剑	男	天津音乐学院助教、秘书
周振锡	男	武汉音乐学院副院长、副教授
蔡松琦	男	星海音乐学院院长
茅　原	男	南京艺术学院教授
邹健平	男	南京艺术学院研究生
叶　语	男	重庆市音协主席
张荫伯	女	西南师大音乐系副教授
黎永泰	男	四川大学哲学系教授
朱文显	男	四川师大学报主编、教授
贾宗秀	男	四川省音乐舞蹈研究所所长
李忠勇	男	四川音乐学院院长、教授
黄万品	男	四川音乐学院副院长、教授
黄克艰	男	四川音乐学院党委副书记
常苏民	男	四川音乐学院前院长、教授、省音协名誉主席
马惠文	男	四川音乐学院院级顾问、前副院长、教授
宋大能	男	四川音乐学院前院长、教授、省音协副主席、市音协主席
郎毓秀	女	四川音乐学院声乐系名誉主任、教授、全国政协委员
刘文晋	男	四川音乐学院作曲系前主任、教授
毕　兴	男	四川音乐学院马列教研室主任、教授
韩立文	女	四川音乐学院教授
朱泽民	男	四川音乐学院教授
杨　琦	男	四川音乐学院教授
俞　抒	男	四川音乐学院教授

段启诚　男　四川音乐学院教授
邹承瑞　男　四川音乐学院教务处处长、副教授
谭明才　男　四川音乐学院学报编辑部办公室主任、副教授
王其书　男　四川音乐学院科研处副处长、副教授
钟善祥　男　四川音乐学院副教授
何福琼　女　四川音乐学院副教授
黄银善　男　四川音乐学院音研所副所长、副教授
周亨芳　女　四川音乐学院声乐系教授
苑树青　男　四川音乐学院音研所副所长、副教授
黄国玺　男　四川音乐学院附中高级讲师
胡扬吉　男　四川音乐学院图书馆馆员
杨建中　男　四川音乐学院院办、外办主任
余光昭　女　四川音乐学院声乐系党支部书记
高慎独　男　四川音乐学院马列教研室主任、副教授
张林启　男　四川音乐学院总务处副处长
喻　璞　女　四川音乐学院财务科副科长
金瑞康　女　四川音乐学院总务处调研员
周世斌　男　四川音乐学院音研所讲师

特邀：
周晓明　男　四川省金鹏实业有限公司总经理
黄茂强　男　四川音乐学院实验乐器厂厂长
陈　军　男　四川音乐学院讲师
列席代表：
齐　剑　男　《艺苑求索》编辑部记者
谢力　男　《艺苑求索》编辑部记者
王清如　女　四川师范大学退休干部

四川大学研究生三人

四川音乐学院作曲系学生七人

大会秘书组

1992年9月

王光祈先生诞辰100周年纪念会筹备组负责人先生：

您好！

承蒙邀请参加王光祈诞辰100周年纪念会，对此表示十分感谢。

为此，我也作了一些准备，如根据上次王光祈研讨会出版的论文集，纪念文集进行了学习，同时查讯日本研究王光祈的情况，打算撰写发言稿等。但是，由于种种原因，终于未能成行，对此，深表歉意，请给予谅解为感！

兹呈上特地从日本复制来的，五十五年前（1937年）日本介绍王光祈的专著《中国音乐史》的书评（复刻版）复印件贰份。其中一份至纪念会，另一份请代为转交，送王光祈纪念馆（温江）为感。

再次表示谢意和歉意。最后，愿祝纪念会顺利召开并取得圆满成功。

此致

敬礼

大阪大学大学院文学研究科博士研究生

上海音乐学院高级研修生

仲　万美子

一九九二年八月二四日

附：《王光祈文集》（音乐卷）首发式后，如能订购该书，望能给予联系为感。

王光祈的《中国音乐史》

〔日本〕 岸边成雄

早在清代中国已经开始向欧洲传教士学习西洋音乐理论，乾隆年间（1736—1795）御撰《律吕正义》及清末宣统中期刘锦华所著《皇朝续文献通考》中，不仅收录了国乐，而且还记载了西洋音乐。国民革命以后，中国学术界引入欧美的科学方法对国学进行研究，进行再认识，取得了显著发展。在音乐研究方面，除继续沿用历史研究法外，人们还纷纷发表文章要求将音乐史作为一种艺术史从史学、文学、经学中独立出来。郑觐文的《中国音乐史》二卷（上海大同乐会发行）、童斐的《中乐寻源》（民国15年）、孔德的《外族音乐流传中国史》（史地业书民国23年）、许之衡的《中国音乐小史》（民国20年）、朱谦之的《中国音乐文学史》（民国24年）（以上著作由商务印书馆发行）等书中皆有引人注目的论点。杂志论文方面，本刊卷末所载《民国时期支那音乐史论文要目》中就列举了许多文章，但是这些文章中很多还是将音乐作为史学、文学、经学等所谓国学的一部分。最重要的音乐理论——西洋音乐所拥有的科学的音乐理论的运用还不令人满意。弥补这些缺陷，将中国音乐史研究提高到世界水平的则是王光祈先生及他的《中国音乐史》。

王光祈先生的出生、经历我不甚了解，但据说在四川时他是著名文学家郭沫若先生的中学同窗（林谦三先生所讲）。赴欧之后，

他在柏林大学求学，跟音乐心理学家、比较音乐学的创始人E. V. Hornbostel（关于此人请参照动向栏）学习音乐理论及音乐史研究法。同时他利用柏林图书馆所藏中国资料，研究中国音乐史。去年十月他捐给该图书馆包括《中国音乐史》在内的许多书及论文。此举可见其成就之大，可突闻大师溘然逝去，本刊第一号选出本书作为中国最具有代表性的著作也是为了悼念大师、纪念这位划时代的人物。

本书民国廿年写于柏林，二十三年由上海中华书局出版。（二册定价一元二角、日元约一元五角）。他在这之前发表的著作有《东方民族之音乐》（根据音乐理论将世界音乐分为中国乐系、希腊乐系和波斯阿拉伯乐系）、《中国诗词之轻重律》（中国音乐Metrik之研究）、《翻译琴谱之研究》（有关七弦琴的奏法及谱法的近代化）（以上由中华书局音乐部发行）。他所著有关西洋音乐的书共有五部。论文则有《中国音乐短史》（《中华教育界》17之6）、《中国乐制之发展》（同上17之8）、《中西音乐之异同》（《留德学报》一期）、《中国音律之进化》（《新中华》1之22）、《评卿云歌》（《中华教育界》16之12）、《中国诗词曲之轻重律》（《大公报》文学副刊292期）。王光祈先生是现代音乐的领导人，他的活动可参照李树花所著，须东一翻译的《中国现代音乐》一文（《世界文化》昭和十二年八月号）。

本书的目录如下：

第四节　黄钟长度与律管算法

第三章　律之进化

第一节　京房六十律

第二节　钱乐之三百六十律

第三节　何承天十二平均律

第四节　梁武帝四通十二笛

第五节　刘焯十二等差律

第六节　王朴纯正音阶律

第七节　蔡元定十八律

第八节　朱载堉十二平均律

第九节　清朝律吕

第十节　十二平均律与十二不平均律之利弊

第四章　调之进化

第一节　五音调与七音调

第二节　苏祗婆三十五调

第三节　从阿拉伯琵琶以考证苏祗婆琵琶

第四节　燕乐二十八调

第五节　唐燕乐与琵琶

第六节　燕乐考源之误点

第七节　南宋七宫十二调

第八节　宋燕乐与觱篥

第九节　起调异曲问题

第十节　元曲昆曲六宫十一调

第十一节　昆曲与小工笛

第十二节　二簧西皮梆子各调

下册

第五章　乐谱之进化

第一节　律吕字谱与宫商字谱
第二节　工尺谱
第三节　板眼符号
第四节　宋俗字谱
第五节　琴谱
第六章　乐器之进化
第七章　乐队之组织
第八章　乐队之进化
第九章　歌剧之进化
第十章　器乐之进化

一览目录我们即可发现本书不是按年代通观中国音乐史，它将音律、谱法、乐器、舞乐、歌剧、器乐进行分类，分别论述。分类在很多地方采用了现代西洋音乐理论。本书舞乐中包含有雅乐之舞、歌剧中有宋元以后的戏剧、器乐包含有现代笙独奏、笛和月琴的合奏，颇具现代意义。器乐一章借用了法国人 M. Courart《中国古代音乐史》(参见《音乐百科全书》）中的许多东西，没什么自己的东西。但谱法一章因可借鉴的东西很少，所以研究成果引人注目。书中各种谱法皆五线谱化，并加上了现代说明。他在琴谱方面早有著书，研究很深刻。

本书的真正价值并不在下册，而在上册。在上册他对音律及调做了具有划时代意义的论述。这仍是掌握了 Hornbostel 等大师音响学的王光祈先生的所长。在律之起源这部分，他对《管子》、《吕氏春秋》、《淮南子》、《史记》作了科学研究，同时不盲目相信各种传说，对于各种史料他都加以认真严肃的分析、批判，这种精神真是难能可贵。本书认为春秋战国时代人们已掌握了由五律(pentatonie)进化七律并引出十二律的三分损益法。接着本书又讲了从后汉京房六十律到清朝律吕论的发展过程，最后谈到了十二平均律及不平均律的优劣。对于中国音律的研究我国田边尚雄先

生的研究成果颇丰，可能王先生也有不及他之处，在十二的点方面他们的看法不同。王先生在律管的长度及音高关系上采用的算法与田边先生不同，所以结果也截然不同，关于这点也想请教田边先生。

本书调之理论的历史一章观点新颖，前所未见。中国关于调之理论历史上最重大的事情是南北朝北周时期，西域龟兹苏祇婆七声五旦理论的传入。隋文帝时，郑译采其启示将七声与十二律组合，成立八十四调，确立了旋宫法。关于本问题朋友林谦三先生所著《隋唐燕乐调之研究》中又有新的见解。因我只知一二，所以这里不作更多评论。但王先生将苏祇婆的胡琵琶与阿拉伯的四弦琴联系起来，强调它们的调弦法相同。关于这点我很不服气，因为在我所发表的《琵琶的渊源——关于正仓院藏五弦琵琶》（《考古学》杂志 20 之 10 及 12）中，我认为苏祇婆的胡琵琶源于印度，经龟兹传入中国，然后又传到日本。王先生第二个引人注目的新观点是唐宋燕乐二十八调，特别克服了宋代蔡元定《燕乐书》中文章的理解难度。他考证出燕乐七声由雅乐的七声变化成清角，由宫变化为清羽（闰）。虽然这点还需后人考证，但如果正确的话，它将是中国调之理论上的重大贡献。但他关于二十八调与琵琶的关系及对凌延堪《燕乐考原》的批评有很多疑问之处。

本书虽然有各种各样的缺点，但它无疑是一本划时代的好书。为充分理解论述律及调的上册，请参照林氏所写的前记。最近我也想写些有关二十八调的文章。

王光祈著述及研究资料综目

胡扬吉　编

前　言

“五四”时期著名的社会活动家、杰出的音乐学家王光祈先生毕生著述颇丰，且涉猎面极广，其内容包罗哲学、政治、经济、军事、外交、法律、文化、教育、新闻、语言、文学、艺术等多学科领域。近七十年间，有关“王光祈研究“的资料已积累甚多。为了便于国内外关心和致力于此项专门研究的学者同仁总览王光祈著述全貌和“王光祈研究”的发展概况，特编辑此综目，以期为大家提供尽可能全和尽可能新的资料线索，以利王光祈研究的深入和拓展。

1984年，中央音乐学院朱岱弘曾编辑有《王光祈著作文章及有关资料目录》，这是当时国内所见到的有关“王光祈著述及研究资料”较全面的一个专题目录，近十年来，它为国内外的“王光祈研究”提供了较全面的参考线索。此后，四川音乐学院韩立文、毕兴两位教授编写出《王光祈年谱》（人民音乐出版社1987年12月版），以编年体形式，从时间演绎的角度，更加全面细微地展示出王光祈著述的历史背景和文献线索。去年9月，四川音乐学院朱泽民（朱舟）教授又编校出《王光祈诗词辑览》，将迄今所知见的王光祈诗词汇编成辑，对王光祈著述的整理和研究工作进一步

加以充实。本综目即在上述研究的基础上，充分地吸收了他们所研究的成果，同时对国内现有的资料线索进行了综合整理和认真校对核实，在文献资料的归类和编排体例等方面也作了适当调整和扩充。全目共分十大类，其中的“诗词”、“书信”、“译著”、“外文著述”等四个部分均属重新整理后单列出的类目。另外，在著录项目上力求详尽，一是将著述发表和出版时间、版次等尽可能地反映周全；同时，尽量列出文献收藏单位，以便研究者能多处查索。对于王光祈的主要著述，均增加了附注和内容提要，或对重要的线索予以必要的说明。本目录第十部分“王光祈研究资料”编者作了大幅度的增补，收录文献的时间延续至1992年，尽可能全面新地反映“王光祈研究”的发展概况。

本目录编辑过程中曾先后得到毕兴、韩立文、朱泽民等几位教授的热情指导和大力帮助，在此谨致谢忱！

鉴于时间和资料收集范围所限，本目录定有疏漏和不足之处，这既有待于日后的进一步充实完善，同时，更祈望各位专家学者不吝赐教和补正。

编　者

1993年3月于川音

目　　次

各藏书馆代号表

代号	馆　　名
1	北京图书馆
2	科学院图书馆
6	人民大学图书馆
7	北京大学图书馆
8	清华大学图书馆
9	北京师范大学图书馆
21	首都图书馆
140	故宫博物院图书馆
191	中国音乐学院图书馆
197	中央民族学院图书馆
217	中国戏剧研究院图书馆①
218	中国音乐研究所图书馆②
251	天津市人民图书馆
301	山东省图书馆
351	河南省图书馆
401	陕西省图书馆
421	甘肃省图书馆
457	沈阳音乐学院图书馆
461	辽宁省图书馆
462	旅大市图书馆
492	吉林市图书馆
541	上海图书馆
596	上海音乐学院图书馆
651	南京图书馆
701	苏州市图书馆
721	安徽省图书馆
731	浙江省图书馆
741	江西省图书馆
781	河北省图书馆
831	湖南省中山图书馆
851	四川省图书馆
852	重庆市图书馆
883	四川音乐学院图书馆
891	贵州省图书馆
911	福建省图书馆
931	广东省中山图书馆
936	中山大学图书馆

①②现分别为中国艺术研究院戏曲研究所图书馆和音乐研究所图书馆。

编者注(一)：本表引用自《中国音乐书谱志》(人民音乐出版社 1984 年版)

(二)：表中未列有中央音乐学院图书馆代号，特增补该馆代号：190

一、音乐专著

1.《欧洲音乐进化论》/上海，中华书局，1924年4月初版，1925年再版，1929年第三版，1931年第四版；〔收藏单位〕：1 7 8 9 190 191 218 461 541 596 651 731 831 883 931 936；〔附注〕：该书1923年11月完成于德国柏林，系王光祈的第一部正式出版的音乐专著，也是我国有关“西洋音乐史”的第一部专著，全书共分十节，对欧洲音乐进化的历史作了概括的叙述，书中在分述“单音音乐”、“复音音乐”、“主音音乐”的同时，兼及我国国乐的创作问题和译名述要等。

2.《西洋音乐与诗歌》/上海，中华书局，1924年10月初版，1928年10月第四版，1929年11月第五版，另有“中华音乐丛书”1925年版；〔收藏单位〕：1 8 190 218 541 596 651 731 781 831 883 931；〔附注〕：该书1924年1月19日完成于德国柏林，全书分上、中、下三编，上编叙述西洋音乐与诗歌的关系，中编介绍西洋诗歌音乐十二名家的生平及其作品，下编对诗歌乐谱进行解析。

3.《西洋音乐与戏剧》/上海，中华书局，1925年2月初版，1928年第三版，1929年11月第四版；〔收藏单位〕：1 8 9 190 218 541 596 651 731 831 851 883 936；〔附注〕：该书1924年7月4日完成于德国柏林，全书分上、中、下三编，上编述及西洋歌剧发展简史，中编介绍近代西洋歌剧的代表性作家及其作品，下编对近代西洋歌剧进行分析。

4.《德国国民学校与唱歌》/上海，中华书局，1925 年 7 月初版，1926 年 3 月第二版，另有中华书局 1924 年版（待考）；〔收藏单位〕：7 8 190 191 218 457 541 596 781 851 883 931 936；〔附注〕：该书 1924 年 5 月 25 日完成于德国柏林，全书分上、中、下三编，上编为“德国国民学校音乐教育概论”，中编介绍“德国国民学校音乐教学大纲”，下编列有“歌曲十首及简介。”

5.《东西乐制之研究》/上海，中华书局，1926 年 1 月初版，1928 年 10 月第三版，另有 1924、1936 年版；北京，音乐出版社 1958 年 1 月据中华书局 1926 年版重印出版；〔收藏单位〕：1 7 8 190 191 217 218 461 541 596 651 781 831 851 883 931 936；〔附注〕：该书 1924 年 12 月 16 日完成于德国柏林，全书从“律”与“调”两大问题入手，对东西乐制作了较为系统的比较研究。

6.《各国国歌评述》/上海，中华书局，1926 年 11 月初版，1932 年 12 月再版；〔收藏单位〕：1 8 190 191 218 301 461 541 596 651 731 781 831 851 883 936；〔附注〕：该书 1925 年 5 月完成于德国柏林，全书分三编，第一编：中国国歌之评述；第二编：西洋国歌之历史；第三编：西洋国歌作品。

7.《西洋乐器提要》/上海，中华书局，1928 年 1 月初版，1936 年 8 月第三版，1941 年 7 月第四版，另有中华书局 1924 年、1929 年版（待考）；〔收藏单位〕：1 7 8 9 21 190 218 457 541 596 651 701 731 781 831 851 883 931 936；〔附注〕：该书 1924 年 9 月 1 日完成于德国柏林，全书分三编，上编介绍西洋乐器的类别及其历史，中编详列西洋乐器的形式和简介，下编详述西洋乐器的应用，是我国较早介绍西洋器乐理论的专著。

8.《西洋制谱学提要》/上海，中华书局，1929 年 7 月初版，

1940 年 7 月再版；〔收藏单位〕：1 7 8 9 21 190 191 218 301 457 541 596 831 851 852 883 931 936；〔附注〕：该书 1925 年 3 月 19 日完成于德国柏林，全书分三部分：一、主调学；二、谐和学；三、篇法学。该书是我国近世最早介绍西洋作曲技术的专著。

9.《东方民族之音乐》/上海，中华书局，1929 年 7 月初版，另有（北京）音乐出版社 1958 年 1 月据中华书局初版重印版；〔收藏单位〕：1 8 9 190 191 218 301 451 461 541 596 651 701 731 781 831 851 883 931；〔附注〕：该书 1925 年 11 月 5 日完成于德国柏林，书中内容取材于英国学者 A·J·Ellis（1814——1890）所著关于“比较音乐学”的书籍，全书分上、中、下三编，上编为“概论”，将世界音乐分为三大乐系进行概述，中编为“中国乐系”，详述中国等亚洲各国的民族音乐，下编为“波斯阿拉伯乐系”，详述有关各国的民族音乐。

10.《音学》/上海，启智书局，1929 年 7 月初版，1935 年 4 月再版；〔收藏单位〕：190 218 541 883；〔附注〕：该书 1926 年 3 月 17 日完成于德国柏林，1927 年 7 月修订，全书分上、中、下三篇，分别从“物理”、“生理”和“心理”三个方面对音学进行了科学的阐述。

11.《翻译琴谱之研究》/上海，中华书局，1931 年 10 月初版，1936 年 9 月再版；〔收藏单位〕：1 7 8 9 21 190 218 541 596 651 701 731 831 883 931；〔附注〕：该书 1929 年 7 月完成于德国柏林，全书共分八部分，分述了有关古琴的“导音”、“定弦”、“徽位”、“右手指诀”、“左手指诀”、“附用符号”、“翻译之例”及“琴书举要”等方面。

12.《对谱音乐》/上海，中华书局，1933 年 2 月初版，1947 年 9 月再版；〔收藏单位〕：1 8 190 191 218 301 541 596 651 731 781 831 851 883；〔附注〕：该书 1925 年 8 月完

成于德国柏林，全书共分四编，即“对谱音乐导言”、“普通对谱音乐”、“特别对谱音乐”和“模仿对谱音乐”，该书是我国音乐学者自行编著的第一部“复调音乐”专著。

13.《中国诗词曲之轻重律》/上海，中华书局，1933年2月初版；〔收藏单位〕：1　21　190　191　218　541　596　883；〔附注〕：该书1929年3月13日完成于德国柏林图书馆，曾在德国杂志《Sinica》上发表，1929年7月16日曾作增补，书中对诗词曲与音乐之间的密切关系作了全面系统的研究。

14.《中国音乐史》（上、下册）/上海，中华书局，1934年9月初版，1941年1月第三版，另有（北京）音乐出版社1957年5月据中华书局1934年版重印版；〔收藏单位〕：1　7　8　190　191　197　218　457　541　596　651　737　781　831　883　911　931；〔附注〕：该书1931年2月26日完成于德国柏林图书馆，全书分上、下册共计十章，述及中国音乐之乐律、音调、乐谱、乐器、乐队、舞乐、歌剧和器乐等诸方面。

15.《西洋名曲解说》/上海，中华书局，1936年2月初版；〔收藏单位〕：1　21　190　191　218　541　596　651　701　851　883　931；〔附注〕：该书1931年7月21日完成于德国柏林图书馆，全书着重介绍了西洋音乐史中最具代表性的26位音乐家及其代表作，是国内有关“外国音乐欣赏”方面较早的一部专著。

16.《西洋音乐史纲要》（上、下卷）/上海，中华书局，1937年12月初版，1941年8月第三版；〔收藏单位〕：190　191　218　457　461　462　541　596　651　731　851　852　883　931；〔附注〕：该书1930年11月10日完成于德国柏林图书馆，全书共分六章，第一章“绪言”论及研究音乐史的方法、音乐史的分类及与之有关的学科，其余五章分述“单音音乐”、“复音音乐”、“主音伴音分立”、“主音伴音混合”等几个音乐发展时期的概况，该书是我国早期音乐学者自行编著的较为系统的一部“西洋音乐

史”专著。

二、音乐论文

1. 德国人之音乐生活（十篇）/1923年12月《少年中国》第四卷第八、九期；另载《音乐季刊》1923年11月第二期和1924年4月第三期；〔收藏单位〕：1 6 7 190 541 883；〔附注〕：该论文原系连载，第一篇："德国音乐与中国"载1923年10月7日上海《申报》；第二篇："德国音乐之来源"载同年10月8日《申报》；第三篇："德国音乐之始祖"载同年10月12日《申报》；第四篇："德国乐中之三杰"载同年10月15日《申报》；第五篇："三杰以后之音乐"载同年10月16日《申报》；第六篇："十九世纪之名家"载同年10月20日《申报》；第七篇："德国乐中之歌剧"载同年12月5日《申报》；第八篇："德国乐中之趣剧"载同年12月6日、10日《申报》；第九篇："德国乐中之艺师"载同年12月17日《申报》；第十篇："音乐中之民族主义"载同年12月21日《申报》。

2. 音乐在教育上之价值/1927年2月《中华教育界》第十六卷第八期；〔收藏单位〕：190 541 883；〔附注〕：该文1926年写于德国柏林，文中阐述了音乐的教育功能和社会作用，指出了普及音乐教育的迫切性和具体措施。

3. 评卿云歌/1927年6月《中华教育界》第十六卷第十二期；〔收藏单位〕： 190 541 883；〔附注〕：该文1926年10月22日写于德国柏林，是著者对1921年3月被定为国歌的"卿云歌"的评论文章，文中阐发了著者对此的不同见解。

4. 小学歌唱新教材/1928年3月《中华教育界》第十七卷第三期；〔收藏单位〕：190 541；〔附注〕：该文1926年编写于德国柏林，是著者应中华书局之约为《中华教育界》撰写的专栏文章，

也是著者唯一的一篇有关小学音乐教材的著述。

5. 德国音乐教育/1928 年 4 月《中华教育界》第十七卷第四期；〔收藏单位〕：190　541；〔附注〕：该文 1927 年 8 月 30 日写于德国柏林，文中全面系统地介绍了德国音乐教育的状况，内容包括："中小学学校音乐"、"私家音乐教育"、"大学音乐教育"、"社会音乐教育"等四个方面。

6. 声音心理学/1928 年 5 月《中华教育界》第 17 卷第 5 期；〔收藏单位〕：190　541　883；〔附注〕：该文 1927 年 9 月 15 日写于德国柏林，内容涉及声音心理学和音乐心理学，是我国音乐学者在这方面最早的专著。

7. 中国音乐短史/1928 年 6 月《中华教育界》第十七卷第六期；〔收藏单位〕：190　541　883；〔附注〕：该文 1927 年 11 月 7 日写于德国柏林、原系为同年 8 月德国法兰克福"国际音乐展览会"而作，并曾以德文原作刊登于法兰克福《中国学院杂志》，后用中文投寄国内发表，文中对中国音乐的律、调、乐器、乐队、诗乐、剧乐、器乐及音乐思想逐一作了提纲挈领的介绍。

8. 学说话及学唱歌/1928 年 11 月《中华教育界》第十七卷第七期；〔收藏单位〕：190　541　883；〔附注〕：该文对人声发音原理和声乐基本知识作了全面细微的探究，是中国近代音乐史上较早地介绍西洋美声唱法和科学发声的专著。

9. 中国乐制发微（第一篇）/1928 年 12 月《中华教育界》第十七卷第八期；〔收藏单位〕：190　541　883；〔附注〕：该文 1927 年 4 月 1 日写于德国柏林，文中对当时西方某些学者提出的"中国乐制源自希腊"的观点作了反驳。

10. 译谱之研究/1929 年 5 月《中华教育界》第十七卷第十期；〔收藏单位〕：190　541；〔附注〕：该文 1929 年 3 月 12 日写于德国柏林图书馆、文中主要对律吕谱、宫商谱、工尺谱的译法进行了探讨和试译，并对国内学者的译谱法和所译乐谱作了广泛的比

较和评述。

11. 中西音乐之异同/1930年6月《留德学志》第一期；〔收藏单位〕：1　190　883；〔附注〕：该文1930年3月16日写于德国柏林，原系在柏林留德学生会上的讲演稿，全文从乐制、乐理、词曲的轻重律及音乐审美等四个方面对中西音乐进行比较研究。

12. 音乐与时代精神/1931年2月《华胥社文艺论集》；〔收藏单位〕：190　883；〔附注〕：该文1929年9月20日写于德国柏林，全文分“导言”、“政治宗教对音乐的影响”、“伦理学对音乐的影响”、“哲学思潮对音乐的影响”、“美术思潮对音乐的影响”及“结论”等六个部分。

13. 中国音律之进化/1933年《新中华杂志》第一卷二十一、二十二两期；〔收藏单位〕：190。

14. 关于中国音乐的一封信——致江西省推行音乐教育委员会/1934年7月《音乐教育》第二卷第八期；〔收藏单位〕：1　190；〔附注〕：该函1934年5月1日写于德国波恩大学，是王光祈对江西省推行音乐教育委员会向他寄赠《音乐教育》月刊的致谢函，函中谈及对发展中国音乐事业的三点建设性意见。

15. 音乐与人生/北新书局《北新活页文选》第二二五九号，发表时间不详；〔收藏单位〕：190　883；〔附注〕：该文写作时间不详，文章虽短，但著者试图从哲学的高度去探究音乐的社会功能和社会地位。

三、其他专著

1. 《少年中国运动》（少年中国学会小丛书）/上海，中华书局，1924年6月初版；〔收藏单位〕：1　21　190　883；〔附注〕：该书为专题文章汇编，全书共收录有关“少年中国运动”的论文八篇、通信三篇，附录（“少年中国学会会务摘要”）一篇。该书

1924 年 3 月 30 日写于德国柏林。

2.《德国人之婚姻问题》（少年中国学会小丛书）/上海，中华书局，1924 年 1 月初版，1933 年 1 月第四版；〔收藏单位〕：1　21　851　883；〔附注〕：该书 1923 年 12 月 7 日完成于德国柏林，原系为《申报》而作，后因内容不合该报要求，由中华书局刊作“少年中国学会小丛书”形式出版，与之同时出版的还有李劼人的“同情”一文。

3.《战后德国之经济》（国民外交小丛书）/上海，中华书局，1927 年初版；〔收藏单位〕：1　21　851　883；〔附注〕：该书 1926 年 11 月 28 日完成于德国柏林，书中述及德国在第一次世界大战后八年以来的经济发展情况，具有一定的史料价值。

4.《英德法文读音之比较》/上海，中华书局，1933 年 2 月初版，另有 1931 年初版之说（据《王光祈年谱》）；〔收藏单位〕：190　218　883；〔附注〕：该书 1930 年 7 月 21 日完成于德国柏林图书馆，是大学师范专业及中等学校学生对英德法文进行综合比较学习的参考书佳作。

5.《王光祈旅德存稿》（上、下册）/上海，中华书局，1936 年 2 月初版；〔收藏单位〕：1　190　883；〔附注〕：该书为综合性文章汇编，1935 年 7 月 11 日完成于德国波恩大学，著者将自己 15 年来在上海《申报》、《时事新报》、北平《晨报》上所发表的关于外交、政治、经济、教育、学术、游记等方面的文章筛选出 64 篇，合编成此稿，全书约十余万字，此书是当时国内研究时事问题的重要参考书。

6.《西洋话剧指南》/上海，中华书局，1939 年 8 月初版；〔收藏单位〕：21　190　218　883；〔附注〕：该书 1932 年 2 月 25 日完成于德国柏林图书馆，著者原计划共拟写四篇，系统介绍西洋话剧，但至 1936 年 1 月著者辞世，仅完成其中两篇，虽未竟全功，却已能让读者了解到西洋话剧的梗概。全书对西洋话剧的发

展简史和结构以及代表性作家和作品均有详细介绍。

四、其他报刊文章

1. 学生赴欧参战队进行手续之商榷/1918年9月5日《时事新报》副刊。

2. 国际社会之改造/1918年12月22日《每周评论》创刊号。(该文系创刊号社论)

3. 无职业的人不得干预政治/1919年1月12日《每周评论》第四号。

4. 择业/1919年2月11至12日《晨报》副刊。

5. 国际的革命/1919年2月23日《每周评论》第十号。

6. 学生与劳动/1919年2月25日至28日《晨报》副刊。

7. 俄罗斯之研究/1919年3月1至2日《晨报》副刊。

8. 今日之梅涅特/1919年3月2日《每周评论》第十一号。

9. 兑现/1919年3月16白《每周评论》第十三号。

10. 朝鲜革命与外蒙骚乱/1919年3月27日《晨报》副刊。

11. 工作与人生/1919年4月15日《新青年》第六卷第四号。

12. 什么是"善"/1919年4月26至27日《晨报》副刊。(该文原为同年4月4日在北京大学"平民教育讲演团"的一次演讲会上的演讲词)

13. 无政府共产主义与国家社会主义/1919年4月20日《每周评论》第十八号。

14. 读梁乔山先生与某君论社会主义书/1919年4月29日至30日《晨报》副刊。

15. 本会发起之旨趣及其经过情形/1919年5月1日《少年中国学会会务报告》第三期。(见"少年中国学会"刊物《少年中国》1980年影印本)

16. 劳动者的权力/1919 年 5 月 1 日《晨报》副刊。

17. 社会主义的派别/1919 年 5 月 3 日《晨报》副刊。

18. 为青岛问题敬告协约各国/1919 年 5 月 11 日《每周评论》第二十一号。

19. 致左学训/1919 年 7 月 15 日《时事新报》副刊。

20. 少年中国之创造/1919 年 7 月 26 日《少年中国》第一卷第二期。(见“少年中国学会”刊物《少年中国》1980 年影印本)

21. 司法独立与教育独立/1919 年 8 月 10 日《每周评论》第三十四号。

22. 总解决与零碎解决/1919 年 9 月 30 日《晨报》副刊。

23. 对大学开女禁问题的意见/1919 年 10 月 5 日《少年中国》第一卷第四期。(见《少年中国》1980 年影印本)

24. 改革旧家庭的方法/1919 年 12 月 2 日《晨报》副刊。

25. 城市中的新生活/1919 年 12 月 4 日《晨报》副刊。(另见 1920 年 1 月《少年中国》第一卷第七期)

26. 团体生活/1919 年 12 月 5 日《少年中国》第一卷第六期。(见《少年中国》1980 年影印本)

27. 少年中国学会之精神及其进行计划/1919 年 12 月 15 日《少年中国》第一卷第六期。

28. 一个社会问题/1920 年 1 月 4 日《星期日》社会问题号第三张。

29. 工读互助团/1920 年 1 月 5 日《少年中国》第一卷第七期。(见《少年中国》1980 年影印本)

30. 留别少年中国学会同人/1920 年 2 月 15 日《少年中国》第一卷第八期。(见《少年中国》1980 年影印本)

31. 为什么不能实行工读互助主义/1920 年 4 月 1 日《新青年》第七卷第五期。

32. 欧游通信（一）/1920 年 5 月 4 日《申报》副刊。

33. 欧游通信（二）/1920 年 5 月×日《申报》副刊。

34. 欧游通信（三）/1920 年 5 月 19 日《申报》副刊。

35. 欧游通信（四）/1920 年 5 月 20 日《申报》副刊。

36. 欧游通信（五）/1920 年 6 月 17 日《申报》副刊。

37. 欧游通信（六）/1920 年 6 月 18 日《申报》副刊。

38. 德法两国生活之比较/1920 年《民心》第一卷第三十九期。

39. 工读互助与勤工俭学/1920 年 6 月 5 日《旅欧周刊》第三十号。

40. 德意志各党之内容/1920 年 8 月 13 至 14 日《申报》。

41. 选举后之德国政局/1920 年 8 月 15 至 17 日《申报》。

42. 旅欧同人的使命/1920 年 8 月 28 日《旅欧周刊》第四十二号。

43. 两重保险/1920 年 9 月 4 日《旅欧周刊》第四十二号。

44. 最近德国之经济状况/1920 年 9 月 15 至 16 日《申报》。

45. 俄波问题与国际形势/1920 年 10 月 20 日《时事新报》。

46. 德国科学界的大论战/1920 年 11 月 5 日《时事新报》

47. 美德结约与英美争霸/1920 年 11 月 9 日《申报》。

48. 社会主义民主党又欲上台/1920 年 11 月 10 日《时事新报》。

49. 德国一年来金融状况/1920 年 11 月 10 日《申报》。

50. 法国新总统对德政策/1920 年 11 月 11 日《时事新报》。

51. 德意志破裂之危机与世界前途之关系/1920 年 11 月 12 日《申报》。

52. 旅欧杂感/1920 年 11 月 15 日《少年中国》第二卷第五期。（见《少年中国》1980 年影印本）

53. 旅欧杂感（续）/1921 年 2 月 15 日《少年中国》第二卷第八期。（见《少年中国》1980 年影印本）

54. 北京国际财政会讨论情形/1920 年 12 月 8 日《时事新

报》。

55. 留德学界之近况/1920年12月10日《申报》。

56. 独立社会民主党之分裂/1920年12月10至11日《时事新报》。

57. 德国各党之党纲及其现状/1920年12月17至18日《申报》。

58. 德意志共产党演说大会记/1920年12月30日《时事新报》。

59. 俄波和议后之俄国/1921年1月4日《时事新报》。

60. 分工与互助——旅欧杂感之一/1921年1月15日《少年中国》第二卷第七期。(本文写于1920年9月19日，曾发表于《旅德周刊》)。

61. 一年来俄国之形势与各国对俄关系/1921年1月21日《申报》。

62. 最近德国私运资本出境之大公案/1921年2月3日《申报》。

63. 德国对华之外交（1）关于派遣使节的意见/1921年3月2日《申报》。

64. 德国对华之外交（2）德国在华之学校政策/1921年3月15日《申报》。

65. 德国对华之商业甲、德国所需之华产/1921年4月3至5日《申报》。

66. 德国对华之商业乙、德国对华之输出/1921年4月7至8日《申报》。

67. 德国对华之商业丙、对华商业之计划/1921年4月16至17日《申报》。

68. 伦敦会议与德国/1921年4月26日《申报》。

69. 普鲁士邦会选举时之情形/1921年4月30日《申报》。

70. 关于研究中德文化之两团体/1921年5月4至5日《申报》。

71. 世界经济重心之转移/1921年5月23日《申报》。

72. 外国资本压迫之中欧/1921年5月24日《申报》。

73. 德意志之青年同盟/1921年6月11至12日《申报》。

74. 德国人之研究东方文化热/1921年6月14日至16日《申报》。

75. 对今年七月南京大会的提议/1921年4月《少年中国》第三卷第二期。

76. 德国新政府组织之经过/1921年7月14日《申报》。

77. 最近欧洲国际间之风波/1921年7月18日《申报》。

78. 中德和约签字后之德国/1921年7月25日《申报》。

79. 履行最后通牒与左右两派/1921年8月8日《申报》。

80. 德国最近之财政/1921年8月15日《申报》。

81. 马克之过去与将来/1921年8月22日《申报》。

82. 奥国之新内阁及各党/1921年9月8日《申报》。

83. 最近德国之银行界/1921年9月16日《申报》。

84. 多数社会民主党党纲之更改/1921年9月18日《申报》。

85. 我所知道的安斯坦/1921年9月22日《少年中国》第三卷第七期。

86. 德国在华外交官制之更改及使领人员之派遣/1921年11月5日《申报》。

87. 德国四党内阁之运动/1921年11月10日《申报》。

88. 德国赔偿问题与英意两国经济/1921年11月29日《申报》。

89. 德国学者与世界哲学大会/1921年12月4日《申报》。

90. 德国上西莱亚问题失败之由来/1921年12月17日《申报》。

91. 政治活动与社会活动/1921年10月《少年中国》第三卷第八期。

92. 战后全欧各国之金融（一）/1922年1月3日《申报》。

93. 战后全欧各国之金融（二）/1922年1月6日《申报》。

94. 战后全欧各国之金融（三）/1922年1月10日《申报》。

95. 最近马克暴涨暴跌之原因/1922年2月1日《申报》。

96. 德国之纸币/1922年2月7日《申报》。

97. 德国赔款问题与英法对德态度/1922年2月11日《申报》。

98. 一九二一年之德国/1922年2月19日《申报》。

99. 开恩斯会议之前因后果（一）/1922年2月15日《申报》。

100. 开恩斯会议之前因后果（二）/1922年2月26日《申报》。

101. 开恩斯会议之前因后果（三）/1922年3月6日《申报》。

102. 德国新税问题之解决/1922年3月24日《申报》。

103. 开恩斯会议之前因后果（四）/1922年3月28日《申报》。

104. 铁路罢工与官吏生活/1922年3月26日《申报》。

105. 俄法外交关系变迁之传闻/1922年4月6日《申报》。

106. 中国人之生活颠倒/1922年4月《申报》（写于1922年2月25日）。

107. 读了社会主义者傅立叶学说后的感想/1922年4月载加拿大华人工会刊物（刊期不详）。

108. 社会的政治改革与社会的社会改革/1922年3月1日《少年中国》第三卷第八期。

109. 傅立叶的理想组织/1922年4月1日《少年中国》第三

卷第九期。

110. 各国对俄态度之变迁与俄国对付各国之策略/1922年4月17日《申报》。

111. 最近马克跌价之三大原因/1922年4月5日《申报》。

112. 德国对外输出之发展/1922年5月3日《申报》。

113. 德国赔款问题之新决定/1922年5月6日《申报》。

114. 德国报界之厄运/1922年5月12日《申报》。

115. 日诺瓦（热那亚）会议开幕前之所闻/1922年5月20日《申报》。

116. 日诺瓦会议时之意外风波（一）/1922年6月2日《申报》。

117. 日诺瓦会议时之意外风波（二）/1922年6月12日《申报》。

118. 日诺瓦会议之讨论形式及其会外文章/1922年6月14日《申报》。

119. 日诺瓦会议中之俄国问题（一）/1922年6月15日《申报》。

120. 日诺瓦会议中之俄国问题（二）/1822年6月16日《申报》。

121. 日诺瓦会议中之俄国问题（三）/1922年6月19日《申报》。

122. 日诺瓦会议中之俄国问题（四）/1922年6月26日《申报》。

123. 日诺瓦会议中之俄国问题（五）/1922年2月27日《申报》。

124. 日诺瓦会议中之俄国问题（六）/1922年6月28日《申报》。

125. 日诺瓦会议中之海牙会议问题/1922年7月1日《申

报》。

126. 日诺瓦会议之回顾（一）/1922 年 7 月 7 日《申报》。

127. 日诺瓦会议之回顾（二）/1922 年 7 月 9 日《申报》。

128. 德国之新闻事业（一）/1922 年 7 月 23 日《申报》。

129. 德国之新闻事业（二）/1922 年 7 月 24 日《申报》。

130. 德国之新闻事业（四）/1922 年 7 月 25 日《申报》。

131. 德国之新闻事业（五）/1922 年 7 月 26 日《申报》。

132. 我们的工作/1922 年 8 月 1 日《少年中国》第四卷第一期。

133. 上西莱亚之实行分割/1922 年 8 月 11 日《申报》。

134. 德国之恐怖时代（一）/1922 年 8 月 12 日《申报》。

135. 德国之恐怖时代（二）/1922 年 8 月 13 日《申报》。

136. 德国之恐怖时代（三）/1922 年 8 月 14 日《申报》。

137. 德国之恐怖时代（四）/1922 年 8 月 18 日《申报》。

138. 德意志之中等教育（一）/1922 年 9 月 6 日《申报》。

139. 德意志之中等教育（二）/1922 年 9 月 8 日《申报》。

140. 德意志之中等教育（三）/1922 年 9 月 9 日《申报》。

141. 德意志之中等教育（四）/1922 年 9 月 10 日《申报》。

142. 德意志之中等教育（五）/1922 年 9 月 11 日《申报》。

143. 德意志之中等教育（六）/1922 年 9 月 12 日《申报》。

144. 德意志之中等教育（七）/1922 年 9 月 13 日《申报》。

145. 德国最近之生活（一）/1922 年 9 月 16 日《申报》。

146. 德国最近之生活（二）/1922 年 9 月 17 日《申报》。

147. 德国之离婚问题/1922 年 9 月 18 日《申报》。

148. 国际青年团（一）/1922 年 10 月 1 日《申报》。

149. 国际青年团（二）/1922 年 10 月 2 日《申报》。

150. 国际青年团（三）/1922 年 10 月 4 日《申报》。

151. 来德留学者注意/1922 年 10 月 5 日《申报》。

152. 葛廷根大学之特色/1922 年 10 月 6 日《申报》。

153. 留德学界之组织/1922 年 10 月 11 日《申报》。

154. 中国美术展览会/1922 年 10 月 16 日《申报》。

155. 柏林人之道德问题/1922 年 10 月 17 日《申报》。

156. 柏林房荒问题/1922 年 10 月 18 日《申报》。

157. 最近柏林市上之恐慌现象/1922 年 10 月 19 日《申报》。

158. 德国报界前途之危机/1922 年 10 月 20 日《申报》。

159. 最近德国之粮食恐慌问题/1922 年 10 月 30 日《申报》。

160. 欧洲各国经济状况（一）荷兰/1922 年 11 月 1 日《申报》。

161. 欧洲各国经济状况（二）波兰/1922 年 11 月 3 日《申报》。

162. 欧洲各国经济状况（三）里特伦/1922 年 11 月 3 日《申报》。

163. 欧洲各国经济状况（四）爱斯提兰/1922 年 11 月 12 日《申报》。

164. 欧洲各国经济状况（五）捷克斯拉夫/1922 年 11 月 13 日《申报》。

165. 欧洲各国经济状况（六）希腊/1922 年 11 月 15 日《申报》。

166. 欧洲各国经济状况（七）丹麦/1922 年 11 月 17 日《申报》。

167. 欧洲各国经济状况（八）瑞典/1922 年 11 月 18 日《申报》。

168. 欧洲各国经济状况（十）南斯拉夫/1922 年 11 月 27 日《申报》。

169. 欧洲各国经济状况（十一）瑞士/1922 年 12 月 3 日《申报》。

170. 欧洲各国经济状况（十二）西班牙/1922 年 12 月 7 日《申报》。

171. 欧洲各国经济状况（十三）罗马尼亚/1922 年 12 月 11 日《申报》。

172. 欧洲各国经济状况（十四）奥大利/1922 年 12 月 16 日《申报》。

173. 欧洲各国经济状况（十五）意大利/1922 年 12 月 19 日《申报》。

174. 欧洲各国经济状况（十六）俄罗斯/1922 年 12 月 21、24、27、29 日《申报》。

175. 欧洲各国经济状况（十七）唐车/1923 年 1 月 [illegible] 日《申报》。

176. 欧洲各国经济状况（十八）比利时/1923 年 1 月 6 日《申报》。

177. 欧洲各国经济状况（十九）法兰西甲、财政问题/1923 年 1 月 12 日《申报》。

178. 欧洲各国经济状况（十九）法兰西乙、商业情况/1923 年 1 月 14 日《申报》。

179. 欧洲各国经济状况（十九）法兰西丙、农工状况/1923 年 1 月 16 日《申报》。

180. 欧洲各国经济状况（二十）立陶宛/1923 年 1 月 19 日《申报》。

181. 欧洲各国经济状况（二十一）芬兰/1923 年 1 月 23 日《申报《。

182. 欧洲各国经济状况（二十二）土尔其/1923 年 1 月 27 日《申报》。

183. 欧洲各国经济状况（二十三）挪威/1923 年 1 月 29 日《申报》。

184. 欧洲各国经济状况(二十四)德意志,甲、商业情况/1923年2月1日《申报》。

185. 欧洲各国经济状况(二十四)德意志,乙、农业情况/1923年2月6日《申报》。

186. 欧洲各国经济状况(二十四)德意志,丙、工业情况/1923上2月8日《申报》。

187. 欧洲各国经济状况(二十四)德意志,丁、财政问题/1923年2月10日《申报》。

188. 欧洲各国经济状况(二十五)英吉利,甲、金融现象/1923年2月22日《申报》。

189. 欧洲各国经济状况(二十五)英吉利,乙、商业情形/1923年2月25日《申报》。

190. 欧洲各国经济状况(二十五)英吉利,丙、工业状况/1923年2月26日《申报》。

191. 欧洲各国经济状况(二十六)勃加利/1923年3月2日《申报》。

192. 欧洲各国经济状况(二十七)卢森堡/1923年3月14日《申报》。

193. 欧洲各国经济状况(二十八)乌克兰/1923年3月28日《申报》。

194. 欧洲各国经济状况(二十九)葡萄牙/1923年3月28日《申报》。

195. 欧洲各国经济状况(三十)亚尔巴尼亚/1923年3月28日《申报》。

196. 欧洲各国经济状况(三十一)全欧各国财政情况/1923年4月3日《申报》;后转载于《少年中国》第四卷第三期。

197. 欧洲各国经济状况(三十二)全欧债务概观/1923年4月9日《申报》;后转载于《少年中国》第四卷第三期。

198. 欧洲各国经济状况(三十三)全欧金融概观/1923年4月14日《申报》；后转载于《少年中国》第四卷第三期。

199. 欧洲各国经济状况(三十四)全欧商业概观/1923年4月25日《申报》；后转载于《少年中国》第四卷第三期。

200. 欧洲各国经济状况(三十五)全欧农业概观/1923年4月30日《申报》；后转载于《少年中国》第四卷第四期。

201. 欧洲各国经济状况(三十六)全欧工业概观/1923年5月12日至13日《申报》；后转载于《少年中国》第四卷第四期。

202. 德意志之青年运动（一）青年运动之派别/1923年5月24日《申报》。

203. 德意志之青年运动（二）国家主义之青年运动/1923年6月2日《申报》。

204. 德意志之青年运动(三)无产阶级之青年运动(上)/1923年6月4日《申报》。

205. 德意志之青年运动(四)无产阶级之青年运动(中)/1923年6月8日《申报》。

206. 德意志之青年运动(五)无产阶级之青年运动(下)/1923年6月15日《申报》。

207. 德意志之青年运动（六）民主主义之青年运动/1923年6月19日《申报》。

208. 德意志之青年运动（七）各种宗教之青年运动/1923年6月20日《申报》。

209. 德意志之青年运动(八)自由青年之青年运动(上)/1923年6月26日《申报》。

210. 德意志之青年运动(九)自由青年之青年运动(中)/1923年7月3日《申报》。

211. 德意志之青年运动(十)自由青年之青年运动(下)/1923年7月5至6日《申报》。

〔附注〕："德意志之青年运动"全文另转载于《少年中国》第四卷第五期。

212. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（一）/1923年7月13至14日《申报》。

213. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（二）/1923年7月17日《申报》。

214. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（三）来比锡赛会之性质及其内容/1923年7月22至23日《申报》。

215. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（四）来比锡赛会中之外国陈列/1923年7月24日《申报》。

216. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（五）来比锡赛会中之德国陈列/1923年7月25日《申报》。

217. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（六）德意志工厂股份公司/1923年7月26日《申报》。

218. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（七）克虏伯厂/1923年7月27日《申报》。

219. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（八）德兰斯登之工业学校/1923年7月28日《申报》。

220. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（九）德兰斯登之美术设备/1923年7月31日《申报》。

221. 柏林——来比锡——德兰斯登——柏林（十）自由战争之历史纪念/1923年8月14日《申报》。

222. 战后世界商业之趋势（一）美国/1923年8月16、18日《申报》。

223. 战后世界商业之趋势（二）英国/1923年8月21日《申报》。

224. 战后世界商业之趋势（三）法国、德国/1923年8月24日《申报》。

225. 世界航务之现状（一）汽车帆船之消长/1923年9月9日、10月10日《申报》。

226. 我们应该怎样运动/1923年9月载《少年中国》第四卷第五期。（该文写于1923年5月29日）。

227. 世界农产之近况（一）各洲麦额之增减/1923年11月1日《申报》。

228. 世界农产之近况（二）各国农产之调剂/1923年11月4日《申报》。

229. 世界人口问题（一）战前战后比较/1923年11月9日《申报》。

230. 世界人口问题（二）人口密度与移民趋势/1923年11月13日《申报》。

231. 社会活动之真义/1924年2月载《少年中国》第四卷第十期。

232. 国人能力破产之可惊/1925年5月16日载《醒狮》周报"海外通讯栏"。（北京大学图书馆可查寻原文）。

233. 教育家对中国现状应有之三大觉悟/写于1926年12月21日，后发表于《中国教育界》第十六卷第十一期。

234. 国际三大经济新战线/1928年10月（北平）《晨报》。（北京大学图书馆可查寻原文）。

235. 欧洲农业革命潮流/1928年（具体时间不详）《晨报》（北京大学图书馆可查寻原文）。

236. 德国成人教育/写于1929年10月30日，其第一部分后发表于江苏省立民众教育学院、劳农学院编辑出版的《教育与民众》第一卷第[illegible]

237. 关于东北问题之欧洲舆论/1929年12月26日《晨报》。

238. 德国成人教育（二）/1930年1月载《教育与民众》第一卷第六号。

239. 德国成人教育（三）/1930年2月载《教育与民众》第一卷第六号。

240. 德国民众图书馆/1930年3月载《教育与民众》第一卷第八号。

241. 柏林国立各博物馆之组织/1930年4月载《教育与民众》第一卷第九号。

242. 伦敦海军会议之成绩/1930年（具体时间不详）《晨报》。

243. 德国民众剧院/1930年5月载《教育与民众》第一卷第十号。

244. 德国金融事业之今昔观/1930年6月26日《晨报》。

245. 西洋人与中国戏（一）/1930年9月14日（上海）《生活周刊》第五卷第四十期。

246. 西洋人与中国戏（二）/1930年9月21日《生活周刊》第五卷第四十一期。

247. 德国对失学国民的救济/写于1931年3月2日，后发表于《生活周刊》第六卷第十六期。

248. 留学与博士/写于1931年3月2日，后发表于《生活周刊》第六卷第十七期。

249. 以争立国与以让立国/写于1931年5月27日，后发表于《生活周刊》第六卷第三十一、三十二期。

250. 东北问题与国际形势/写于1931年11月5日，后发表于《生活周刊》第六卷第五十一期。

251. 柏林病院四旬记/写于1931年12月29日，后发表于《生活周刊》第七卷第三期、四期、九期、十期。

252. 战机尚未成熟/写于1932年1月1日，后发表于《生活周刊》第七卷第十二期。

253. 御武之武力/写于1932年1月2日，后发表于《生活周刊》第七卷第十三期。

254. 国防问题/写于 1932 年 5 月 4 日，后发表于《生活周刊》第七卷第二十四期。

255. 一位德国奇士——捐款中国以征服欧洲/写于 1932 年 5 月 6 日，后发表于《生活周刊》第七卷第二十四期。

256. 德人对于中国绘画之批评/写于 1934 年 4 月 16 日，后发表于（上海）《新中华杂志》（刊期不详）。

*257."少年中国学会"会员终身志业调查表/1920 年 10 月填写（见《五四时期的社团》（一））。

*258."少年中国学会"改组委员会调查表/1925 年 10 月填写（见《五四时期的社团》（一））

★〔注〕：257、258 两项本不属报刊文章，但因不便另归其他类，故暂列于此。

五、诗词

A、旧体诗

1. 夔州杂诗（六首）/1936 年 4 月 19 日刊载于成都《追悼王光祈先生专刊》；此六首诗系著者 1924 年春末乘船出川，途经夔门时所作。

2. 寄内（一首）/出处待查；此诗 1914 年夏秋写于北京。

3. 乙卯秋节余廿三初度与黄廷锐登陶然亭感而赋此（二首）/此诗写于 1915 年，有王光祈手迹（现存四川师范大学崔宗复教授处），系当年赠其家乡挚友崔干臣者，该诗首载于《王光祈年谱》（韩立文、毕兴著；人民音乐出版社 1987 年版）

4. 暮春送赵三之江南（二首）/此诗写于 1915 年，有王光祈手迹（现存四川师范大学崔宗复教授处），系当年赠其家乡挚友崔干臣者，该诗首载于《王光祈年谱》（韩立文、毕兴著：人民音乐出版社 1987 年版）

5. 丁巳七夕同彭云生周太玄在陶然亭寓所感赋（一首）/此诗写于1917年，原载《追悼王光祈先生专刊》（1936年4月19日，成都）

6. 七月七日陶然亭晚眺（一首）/此诗写于1917年，1936年4月19日刊载于成都《纪念王光祈先生专刊》。

7. 无题（一首）/1920年初作，首载于朱舟编校的《王光祈诗词辑览》（见《纪念王光祈先生诞辰一百周年论文集》，四川音乐学院1992年9月编印）；此诗由王光祈同曾祖的堂妹王清如女士所提供，原诗题写于王光祈寄与其妻的照片上。

8. 忏悔（四首）/1920年初作，1920年11月15日刊载于《少年中国》第二卷第五期。

9. 无题（一首）/1924年作，1924年11月1日刊载于《醒狮》周报第四号。

B、新诗

1. 哭眉生（有序）/写于1919年，同年8月15日载于《少年中国》第一卷第二期；此诗为悼念其少年中国学会的挚友雷眉生而作。

2. 去国辞/写于1920年4月5日，同年5月15日载于《少年中国》第一卷第十一期；此诗系王光祈赴欧留学途经香港时所作。

C、歌词

1. 少年中国/写于1920年（稍晚于《去国辞》，出处不详。）

2. 少年中国歌/写于1925年，并由著者亲自谱曲，现存有曲谱（见王光祈《各国国歌评述》，中华书局1926年版）

3. 黄河/写于1926年，并由著者根据民间曲调《望妆台》编曲，现存有曲谱（见王光祈《音乐在教育上之价值》一文，1927年2月载《中华教育界》第十六卷第八期）。

4. 平沙落雁/写于1926年，并由著者根据同名琵琶曲编曲，现存有片断曲谱（见王光祈《音乐在教育上之价值》一文，1927

年2月载《中华教育界》第十六卷第八期）

5. 种豆/据朱舟《王光祈诗词辑览》所注释，此首歌词当于1925年至1926年间（具体时间不详）所作，且为著者亲自谱曲，现存有曲谱（见1928年3月《中华教育界》第十七卷第三期）。

6. 家书/据朱舟《王光祈诗词辑览》所注释，此首歌词亦当于1925年至1926年间（具体时间不详）所作，且为著者亲自谱曲，现存有曲谱（见1928年3月《中华教育界》第十七卷第三期）。

7. 田家四季歌/据朱舟《王光祈诗词辑览》所注释，此首歌词亦当于1925年至1926年间（具体时间不详）所作，且为著者亲自谱曲，现存有曲谱（见1928年3月《中华教育界》第十七卷第三期）。

〔后注〕：以上所录现存王光祈诗词共计28首，原诗词均可见朱舟编校的《王光祈诗词辑览》。据该《辑览》所附说明，“为了慎重起见，‘种豆’、‘家书’、‘田家四季歌’三首歌词暂列为待考者，另有王光祈的一首戏谑性诗未予辑览。又据李炤人等文章述及，王光祈还作有若干诗词（如《清明词》三十首等），但是否留存，尚须寻访。”

六、书信

1. 致云生/1919年3月1日发表于《少年中国学会会务报告》第一期。

2. 致子章/1919年3月1日发表于《少年中国学会会务报告》第一期。（子章即赵世炯）。

3. 致慕韩/1919年5月3日发表于《少年中国学会会务报告》第四期。（慕韩即“少年中国学会”创建人之一曾琦）

4. 致君左/写于1919年5月20日，发表在《少年中国学会会务报告》第四期。

5. 致幼椿、太玄/写于1919年5月20日，发表在《少年中国学会会务报告》第四期。

6. 与左舜生书/写于1919年7月下旬，后发表在《少年中国》第一卷第二期，信中对“小组织”的提倡问题进行探讨。

7. 致黄蔼女士书/写于1919年7月31日，发表在《少年中国》第一卷第二期。

8. 致泗英/写于1919年7月31日，发表在《少年中国》第一卷第二期。（泗英即刘正江）

9. 致冰先生书/写于1919年8月1日，发表在《少年中国》第一卷第二期。信中谈及新生活的妇女解放问题。

10. 致裴山先生/写于1919年8月1日，发表在《少年中国》第一卷第二期。信中就妇女解放问题发表了自已见解。

11. 致夏汝诚先生书/写于1919年8月1日，发表在《少年中国》第一卷第二期。

12. 致李贯诚先生书/写于1919年8月1日，发表在《少年中国》第一卷第二期。

13. 答黄仲苏先生书/写于1919年8月1日，发表在《少年中国》第一卷第二期。

14. 致时珍、白华书/写于1919年8月25日，发表在《少年中国》第一卷第三期，（时珍即魏时珍、白华即宗白华）。

15. 复M·R先生信/写于1919年10月5日，发表在《少年中国》第一卷第四期。

16. 复A·Y·G女士信/写于1919年11月23日，发表在《少年中国》第一卷第六期。

17. 致太玄、幼椿、慕韩、调元/写于1919年11月24日，发表在《少年中国》第一卷第六期。

18. 致“少年中国学会”诸同志/写于1920年4月23日赴欧途中，后于同年7月发表在《少年中国学会》第二卷第一期。

19. 致幼椿、太玄、炤人、鲁之/写于1920年6月1日（初抵德国法兰克福之时），后于同年8月发表在《少年中国》第二卷第二期。

20. 致慕韩、少襄、哲生/写于1920年6月4日，后于同年8月发表在《少年中国》第二卷第二期。

21. 致代英/写于1920年12月10日，后于1921年3月12日发表在《少年中国》第二卷第十一期，信中谈及“工读互助团”失败的原因。（代英即恽代英）

22. 复博罗函/写于1921年2月11月，未见刊载（此据韩立文、毕兴编《王光祈年谱》，人民音乐出版社1987年12月版）。

23. 致柏林“中国留德学生会”书/写于1921年2月12日，未见刊载（此据韩立文、毕兴编《王光祈年谱》，人民音乐出版社1987年版）。

24. 致恽代英书/写于1921年3月12日，后于同年12月10日发表在《少年中国》第二卷第十一期，信中提出反对国家主义，主张民族主义。

25. 致左舜生书/写于1922年10月2日，发表在《少年中国》第四卷第二期。

26. 致“少年中国学会”同志/1923年1月6日写于柏林，同年1月9日发表在《少年中国》第四卷第二期。

27. 致“少年中国学会”苏州会议诸同志书/写于1924年3月19日，后发表在《少年中国》第四卷第十二期，信中阐发了“少年中国学会”的宗旨：“本科学的精神，为社会的活动，以创造‘少年中国’”。

28. 致“少年中国学会”同志书/1925年8月31日写于柏林，未见刊载（此据韩立义、毕兴编《王光祈年谱》，人民音乐出版社1987年版），该信附有《王光祈对于会事进行意见书》。

29. 致邵循正先生书/1932年8月31日写于柏林，后发表于

天津《大公报》(发表时间不详，此据《王光祈年谱》)。

30. 致魏时珍书/1934年2月19日写于波恩，未见刊载（据《王光祈年谱》)。

31. 致江西省推行音乐教育委员会诸先生书/1934年5月1日写于波恩，同年 ı 月发表于《音乐教育》第二卷第八期（见本目录“音乐论文”部分第14号)。

32. 致魏时珍书/写于1935年7月26日，未见刊载（据《王光祈年谱》)。

七、译　著

1. 瓦德西拳乱笔记（近代中国外交史料之一）/上海，中华书局，1928年9月初版，1936年4月第三版；〔收藏单位〕：1　883；〔附注〕：该书1928年9月初译于德国柏林，系由庚子联军统帅瓦德西日记译出，是研究八国联军和义和团运动具有重要参考价值的史料。

2. 李鸿章游俄纪事（近代中国外交史料之二）/上海，东南书店，1928年11月初版；〔收藏单位〕：218　883；〔附注〕：该书1928年9月2日译于德国柏林，原为俄国沙皇时代国务总理维特(Witte)伯爵（1849——1915）的笔记。维氏系俄国战前著名政治家，当李鸿章赴俄签订“中俄密约”时，维氏正任财政大臣，并被委任为中俄谈判的俄方全权代表，该书披露了当时的一段史实，具有重要的史料价值。

3. 库伦条约之始末（近代中国外交史料之三）/上海，中华书局，1930年11月初版，1932年9月再版；〔收藏单位〕：1 851 883；〔附注〕：该书1930年5月19日译于德国柏林图书馆，所载内容译自欧战前俄国驻华公使柯索维茨(Korostovetz)所著《从成吉思汗到苏维埃共和国》一书（1926年德文版）。

4. 三国干涉还辽秘闻(近代中国外交史料之四)/上海,中华书局,1929年7月初版;〔收藏单位〕:1　851　883;〔附注〕:该书1929年3月5日译于德国柏林图书馆,原系柏林大学汉文教授、汉学家O·弗朗克(O·Franke)所著《1894年至1914年列强在东亚》一书,弗氏曾任德国驻华使馆翻译多年,对当时各国纵横捭阖的手段,在其原著中作了大量的描述,具有重要的史料价值。

5. 西藏外交文件(近代中国外交史料之五)/上海,中华书局,1930年4月初版;〔收藏单位〕:218　883;〔附注〕:该书1929年8月30日译于德国柏林图书馆,书中所载13篇有关西藏问题的外交文件均译自英国人查尔斯·贝尔(Charles Bell)1924年出版的原著《西藏之今昔》,书中史料涉及自唐代余广德元年至民国三年(1914年)一千多年我西藏外交史,对研究外交史和西藏史均有较高的参考价值。

6. 辛亥革命与列强态度(近代中国外交史料之六)/上海,中华书局,1929年初版;〔收藏单位〕:1　851　883;〔附注〕:该书1928年8月5日译于德国柏林,原为1926年德国出版的《1871至1914年的欧洲内阁大政》一书,书中所载皆系当时德国外交部的重要文件,具有一定的史料价值。

7. 美国与满州问题(近代中国外交史料之七)/上海,中华书局,1929年初版;〔收藏单位〕1　851　883;〔附注〕:该书1928年10月9日译于德国柏林,全书根据1926年德文版《德国战前外交文件汇编》一书译出,通过此书,可了解到第一次世界大战前围绕满州问题国际形势的一些历史背景资料。

8. 经济战争与战争经济(国防丛书第一种)/上海,中华书局,1933年2月初版;〔收藏单位〕:1　21　883;〔附注〕:该书1932年7月7日译于德国柏林图书馆,原书系德国战时财政大臣及内务大臣海尔法里耶(Helfferich)所著《世界大战》,书中论及战争

与经济的关系。

9. 德英法战时税收(国防丛书第二种)/上海，中华书局，1934年9月初版，1941年1月再版；〔收藏单位〕：1 851 883；〔附注〕：该书1933年5月22日译于德国波恩大学，原系德国人R·克劳斯(Robert Knaus)1923年所著，译者认为此书是研究欧战时德、英、法财政问题的"最善之书"。

10. 国防与潜艇(国防丛书第三种)/上海，中华书局，1935年1月初版，1936年8月再版；〔收藏单位〕：1 851 883；〔附注〕：该书1933年2月7日译于德国波恩大学，原为当时的德国海军大将保尔(Bauer)所著《潜艇》一书(1931年德文版)，书中对潜艇作了专门系统的介绍。

11. 空防要览(国防丛书第四种)/上海，中华书局，1935年3月初版；〔收藏单位〕：1 21 883；〔附注〕：该书1932年4月22日译于德国柏林图书馆，原系一德国退职军官所著关于"防空"方面的专书，译者认为此书内容详尽，通俗实用，可用为"国人抵御侵略之参考"。

12. 未来将才之陶养(国防丛书第五种)/上海，中华书局，1936年初版；〔收藏单位〕：1 21 883；〔附注〕：该书1935年8月31日译于德国波恩大学，原为英国著名军事著作家及改革家胡兰(J. F. C. Fuller)将军所著，原英文版书名为《将才的弊端及其改革》，译者据德文版《未来的将军》译出。该书为当时德国的"军事丛书之一"，有重要参考价值。

13. 德国工役制度(国防丛书第十种)/上海，中华书局，1936年6月初版；〔收藏单位〕：1 21 883；〔附注〕：该书1935年11月12日译于德国波恩大学，原为德国人何思曼(Hussmann)博士所著《德国工役》一书，该书是当时系统研究工役问题的权威之作，而译者认为"工役的组织问题与国防问题关系密切"，故将本书列为中华书局国防丛书之第十种。

14. 近五十年来德国之汉学/刊载于1933年《新中华杂志》第一卷第十七期；〔收藏单位〕:.883；〔附注〕：该文原为德国汉学家海尼士（Haenisch）所著，译者1933年6月15日译于德国波恩大学。海氏曾到过中国，后任柏林大学汉文主任教授，通晓汉、满、蒙三种文字。此文原系德国1930年出版的《德国近五十年来之科学》学术论文集中的一篇。

15. 西洋美术史入门/上海，中华书局，1939年初版；〔收藏单位〕：1。

八、外文著述

A、音乐著述

1. 德文原文："Das chinesischa Tonsystem"，1925。中文译文：中国的音律体系/写于1925年（具体时间不详），未刊载。

2. 德文原文："Die Bedeutung der Musik in China"，Dresdener Anzeiger 1926。中文译文：音乐在中国的意义/写于1926年（具体时间不详），同年刊载于德国《德雷斯顿导报》（具体时间不详）。

3. 德文原文："Ueber die chinesicshe Musik"，Sinica，Frankfurt a.M.1927. 中文译文：论中国音乐/1927年发表于德国法兰克福《（中国学院）科学导报》（具体时间不详）。（另此文是否与"音乐论文"部分的"中国音乐短史"为同一文章，待考）。

4. 德文原文："Ueber die chinesischen Notenschriften"，Sinica，1928. 中文译文：论中国记谱法/1928年发表于德国法兰克福《（中国学院）科学导报》（具体时间不详）。

5. 德文原文："Die Ouverture der Oper 'Armide von Lully"，1928. 中文译文：吕利歌剧《阿尔美德》序曲分析研究/1928年载德国《柏林大学音乐史学院研究报告书》（时间不详）。

6. 德文原文："A.F.J. Thibauts Ueber Reinheit der Tonkunst

und ihre Bedeutung in der musikalischen Renaissance — Bewegung des 19 Jahrhunderts", 1928. 中文译文：论蒂博声音艺术的准确性及其在十九世纪音乐复兴运动中的意义/1928年载德国《柏林大学音乐史学院研究报告书》（具体时间不详）。

7. 德文原文："Die deutschen Musiktraktate des Martin Agricola", 1929. 中文译文：试评马丁·阿格里柯拉对德国音乐的评论/1929年载德国《柏林大学音乐史学院研究报告书》（具体时间不详）。

8. 德文原文："J. B. Cartier：Lart du violon", 1929. 中文译文：论卡齐耶的小提琴艺术/1929年载德国《柏林大学音乐史学院研究报告书》（具体时间不详）。

9. 英文原文："Chinese Music", Encyclopedia Britannica, 1929. 中文译文：《大英百科全书》之"中国音乐"词条/英国伦敦1929年版。

10. 意大利原文："Musica della China", Enciclopedia Italiana, 1929. 中文译文：《意大利百科全书》之"中国音乐"词条/意大利1929年版。

11. 德文原文："Die deutsche Oper（vormozartsche Zeit）von Ludwig Schiedermair", 1930. 中文译文：试析席德迈尔的德国歌剧（先莫扎特时代）/1930年载德国《柏林大学音乐史学院研究报告书》（具体时间不详）。

12. 德文原文："Ueder die chinesische Poetik", Sinica, 1930. 中文译文：论中国诗学/1930年载德国法兰克福《科学导报》（具体时间不详）。

13. 德文原文："das gesprochene und das musikalische Drama in China", Geistige Arbeit, Berlim, 1935. 中文译文：中国的道白戏剧和音乐戏剧/1935年载德国柏林精神工作出版社。

〔附注〕：上述13篇外文音乐著述因迄今尚未见到原文，故均

暂列入王光祈著述的"待访部分"。

14. 德文原文："Die chinesische Klassische Oper", Orient et Occident, Genere, 1934. 中文译文：论中国古典歌剧/（瑞士）日内瓦，中国国际书店 1934 年版；〔收藏单位〕：190 883。

〔附注〕：该文系著者 1934 年 6 月在德国波恩大学用德文完成的博士论文，论文经答辩通过后，由德国科学、艺术和国民教育部部长亲自批准并于当年在日内瓦《东方和西方》杂志上发表。该文德文本曾于 30 年代传入国内，后来遗失，1981 年，中国艺术研究院音乐研究所又从日本著名音乐学家岸边成雄那里获得德文复印件，1983 年金经言根据复印件译为中文，其部分内容曾于 1982 年在《音乐学丛刊》第二辑上发表过，全文可见《王光祈文集（音乐卷）》（成都）巴蜀书社 1992 年 3 月第一版）。

15. 德文原文："Muslkalische Bezlehungen Zwschen China und Westen im laufe der Jahrtausende", Festchrift dse Prof. Kahle, Bonn, 1935. 中文译文：千百年间中国与西方音乐交流/1935 年 8 月发表于德国波恩《卡莱教授纪念专刊》；〔收藏单位〕：190 883；〔附注〕：该文写于 1935 年 8 月，著者曾亲笔签名后赠送给他的老师席德迈尔教授。文中作者从千百年间的历史渊源中，探索了中国音乐与西方音乐的相互影响和各自的特色。

B、其他著述

1. 德文原文："Deutsche Kulturpolitik in China", Frankfurter Zeitung, 1921. 中文译文：德国在中国的文化政策/1921 年 9 月载德国《法兰克福日报》。

2. 德文原文："Ueber den Einfluss der im Auslande vorgebildeten Chinesen auf di Politische Entwickiung Chinas", Kuitur, 1921. 中文译文：论中国海外留学生在中国政治发展上的影响/1921 年 9 月载德国《文化报》。

3. 德文原文："Die Statistik des chinesischen Ackerlandes im

Laufe der Jahrtausende", Sinica, 1928. 中文译文：中国耕地数千年间的统计/1928 年载德国法兰克福《科学导报》（具体时间不详）。此文译自 1928 年 1 月 1 日北京《经济半月刊》上发表的中文文章"历代田亩统计"。

〔附注〕：上述 3 篇外文著述因迄今尚未见到原文，故均暂列入王光祈著述的"待访部分"。

九、待查访的著述

A、中文著述

1. 西洋歌剧指南/据中华书局有关出版物记载，该书 1936 年上海中华书局正在印刷中，后有无出版不详。

2. 王光祈音乐论文集（第一集）/据中华书局有关出版物记载，该书 1936 年正在印刷中，后有无出版不详。

3. 中国乐器常识/据中华书局有关出版物记载，该书 1936 年正在印刷中，后有无出版不详。

4. 阴调与阳调/据中华书局有关出版物记载，该书 1936 年正在印刷中，后有无出版不详。另据《中国音乐期刊篇目汇录》记载，该文曾于 1925 年 4 月载《音乐季刊》第 5 期（待考）。

B、外文著述

〔注〕：王光祈的 13 篇外文音乐著述和其他 3 篇外文著述本均有明确的"篇名"，肯定的刊载刊物及发表时间（年），故此次新编的"综目"特将这些著述单列于王光祈的"外文著述"一类中。但鉴于迄今未见到这些外文著述的原文，为了慎重起见，仍将这部分著述同时列入"待查访部分"，限于篇幅，上面第八部分"外文著述"中已列的篇目此处不再重列。

十、王光祈研究资料

（一）报刊文章

1. 评王光祈著《少年中国运动》
   恽代英：《中国青年》1924年11月15日第53期
2. 评王光祈论中国乐律并质田边尚雄
   杨没累：《没累文存》1929年5月第一卷
3. 王光祈先生之哀耗
   载1936年2月18日《时事新报》。
4. 关于王光祈先生
   傅彦长：1936年2月29日《立报》。
5. 王光祈先生追悼会致词
   蔡元培：1936年3月15日《新民报》。（另见《蔡元培美学文选》北京大学出版社1983年版）。
6. 一个艰苦的学生——王光祈
   陆曼炎：（香港）《大风》半月刊第66期（具体时间不详）。
7. 王光祈先生略历
   载1936年5月《音乐教育》第4卷第5期。
8. 五四追忆王光祈
   李炤人：1950年5月4日《四川日报》。
9. 略谈王光祈先生
   廖辅叔：1951年《快乐的小队》（十月书店刊印，具体刊期不详）。
10. 纪念王光祈先生
    周畅：《人民音乐》1957年第1期。
11. 王光祈与少年中国学会（《王光祈先生纪念册》附录）
    黄仲苏：（台湾）文海出版社1968年4月影印

12. 记王光祈先生
廖辅叔;《音乐研究》1980年第3期。
13. 我国现代音乐理论家——王光祈
王成;《儿童音乐》1982年2期
14. 音乐博士王光祈
梅子乾、文枢;《龙门阵》1982年第2辑
15. 从诗人到音乐家——纪念王光祈先生诞生九十周年
廖辅叔;《群众音乐》1982年第10期
16. "变"与"闰"是清角和清羽吗?——对王光祈"燕调"理论的质疑
陈应时;《中央音乐学院学报》1982年第2期
17. 中国第一个音乐理论博士——王光祈
王安华;《四川日报》1983年3月26日
18. 音乐学家王光祈生平事略
韩立文、毕兴;《音乐探索》(四川音乐学院学报)1983年创刊号
19. 王光祈音乐论著述评
朱岱弘;《中央音乐学院学报》1983年第1期
20. 独上昆仑发巨声——王光祈诗如其人
廖辅叔;《人民音乐》1983年第6期
21. 近代"中国音乐学"先驱者——王光祈
李安和;《全音音乐文摘》(台湾)第六卷第十期(即1983年第10期)
22. 试评王光祈的比较音乐学观点
管建华;《音乐探索》1984年第1期;另见《王光祈研究论文集》(1985年6月)
23. 王光祈的《声音心理学》述略
管建华;《乐苑》1984年第2期;另见《王光研究论文

集》（1985 年 6 月）

24. 试评王光祈的博士论文——《论中国古典歌剧》
钟善祥；《乐苑》1984 年第 2 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

25. 王光祈和成都的五·四运动
毕兴、黎文；《四川日报》1984 年 5 月 5 日

26. 五·四前后的社会活动家王光祈
韩立文、毕兴；《成都文史资料》第 6 辑（1984 年 6 月）

27. 忆王光祈
魏时珍；《音乐探索》1984 年第 3 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

28. “王光祈研究学术讨论会”开幕词
杨超；《音乐探索》1984 年第 3 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

29. 在“王光祈研究学术讨论会”上的讲话
张秀熟；《音乐探索》1984 年第 3 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

30. 怀念王光祈先生
刘仁静；《音乐探索》1984 年第 3 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

31. 论王光祈的音乐思想
俞玉姿、修海林；《音乐研究》1984 年第 3 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

32. 王光祈著作文章及有关资料目录
朱岱弘辑；《音乐研究》1984 年第 3 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）

33. 试评王光祈关于音乐本质和社会功能的论述
韩立文、毕兴；《音乐研究》1984 年第 4 期；另见《王光

祈研究论文集》(1985 年 6 月)

34. 王光祈《中国音乐史》述评
朱舟;《音乐研究》1984 年第 4 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

35. 王光祈在音乐学上的贡献
吕骥;《音乐探索》1984 年第 4 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

36. 纪念王光祈先生——王光祈研究学术讨论会闭幕式发言
李业道;《音乐探索》1984 年第 4 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

37. 王光祈的音乐史学方法和学风:为"王光祈研究学术讨论会"而作
冯文慈;《音乐探索》1984 年第 4 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

38. 王光祈的"谐和"思想和"国乐"观
钟善祥;《音乐探索》1984 年第 4 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

39. 艰苦奋斗一生的王光祈
马宣伟;《重庆音讯》1984 年第 7 期

40. 王光祈为什么要改学音乐
方惠生、朱舟;《人民音乐》1984 年第 9 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

41. 王光祈
黎永泰;《少年文史报》1985 年 2 月 18 日

42. 有关王光祈评价的一些理论问题:在王光祈研究学术讨论会上的发言
赵宋光;《音乐探索》1985 年第 1 期;另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)

43. 宗白华先生谈王光祈
蒋一民：《音乐天地》1985年第1期
44. 王光祈的生平和著作
崔宗复：《四川师院学报》（社科版）1985年第1期
45. 忆王光祈
魏时珍：《四川师院学报》（社科版）1985年第1期；另见《王光祈研究论文集》（1985年6月）
46. 王光祈史学著译论略
侯德础：《四川师院学报》（社科版）1985年第1期；另见《王光祈研究论文集》（1985年6月）
47. 真诚的爱国主义者，博学的音乐学家王光祈
赵沨：《音乐探索》1985年第2期；另见《王光祈研究论文集》（1985年6月）
48. 王光祈生平大事及主要著述年表（续一）
毕兴、韩立文：《音乐探索》1985年第2期
49. 王光祈先生的苦学与爱国主义精神
崔宗复：《四川地方志通讯》1985年第2期；另见《王光祈研究论文集》（1985年6月）
50. 王光祈与音乐教育
胡扬吉：《王光祈研究论文集》（1985年6月）
51. 坚持运用历史唯物主义观点，研究王光祈的著作和思想
廖辅叔：《王光祈研究论文集》（1985年6月）
52. 王光祈音乐思想初探
吕金藻：《王光祈研究论文集》（1985年6月）
53. 王光祈欧洲音乐理论著述简评及其对我们的启示
孙学武：《王光祈研究论文集》（1985年6月）
54. 关于王光祈“燕调”的探讨
康少杰：《王光祈研究论文集》（1985年6月）

55. 新见王光祈的音乐论文
陈聆群；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
56. 王光祈的《千百年间中国与西方的音乐交流》
俞玉姿；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
57. 简评王光祈《音学》——兼述音乐声学研究的发展及意义
蓝光明、杨路；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
58. 王光祈与“五四”时期的四川革命斗争
王迪先；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
59. 王光祈温江故乡生活志略
戴尧天；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
60. 温江人民怀念王光祈先生
袁中行、刘楚俊；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
61. 循着开拓者的脚迹前进
段启诚；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
62. 王光祈的光辉业绩应载入史册
廖辅叔；《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
63. 王光祈生平大事及主要著述年表（续二）
毕兴、韩立文；《音乐探索》1985 年第 3 期
64. 关于王光祈《翻译琴谱之研究》的研究
傅庆裕；《中国音乐》1985 年第 3 期
65. 王光祈先生释“变”与“闰”
何昌林；《艺苑》1985 年第 3 期
66. 记著名音乐学家王光祈研究学术讨论会
方惠生；《联合音乐》(香港) 1985 年第 3 期（总 16 期）
67. 王光祈的空想社会主义思想探论
黎永泰、刘平；《重庆师院学报》(哲社版) 1985 年第 3 期；
另见《王光祈研究论文集》(1985 年 6 月)
68. 王光祈生平大事及主要著述年表（续三）

毕兴、韩立文：《音乐探索》1985 年第 4 期

69. 重印王光祈《中国音乐史》赘言

廖辅叔：《音乐探索》1985 年第 4 期

70. 王光祈儿歌九首评析

河山星：《人民音乐》1985 年第 11 期；另见《王光祈研究论文集》（1985 年 6 月）何福瑢文

71. 王光祈——我国最早一位获得音乐博士的人

陈四海：《天津歌声》1985 年第 11 期

72. 王光祈生平综述

韩立文、毕兴：《音乐艺术》1986 年第 2 期

73. 试评王光祈《东西乐制之研究》

钟善祥：《音乐探索》1986 年第 3 期

74. 王光祈与比较音乐学的柏林学派

俞人豪：《音乐探索》1986 年第 3 期

75. 王光祈的音乐思想初探（上、下）

周凡夫：《音乐与音响》（台湾）总 166，167 期（即 1987 年第 4、5 期）

76.《王光祈年谱》前言

赵沨：《音乐探索》1988 年第 2 期

77. 五四时期王光祈思想剖析

朱正威：《近代史研究》（北京）1988 年第 4 期

78. 试析王光祈论“声韵音乐”——读《论中国古典歌剧》札记

崔小玲：《艺苑》（南京艺术学院学报）音乐版 1989 年第 2 期

79. 王光祈有关律学论著述评

胡文胜：1989 年参加第二届全国高等音乐艺术院校学生中国音乐史论文评选（未正式发表）

80. 王光祈、青主发展“国乐”观之探微
彭丽：《齐鲁艺苑》（《山东艺术学院学报》1991 年第 3 期）

81. 少年中国学会述评（注：该文有较大篇幅述及王光祈）
周淑珍：《社会科会研究》（成都）1991 年

82. 闪耀在王光祈著述中的唯物辩证法思想
周旭光：《人民音乐》1992 年第 4 期

（二）专著

1.《王光祈先生追悼会特刊》
南京，1936 年 3 月 15 日编印
附该刊目次如下：

2.《追悼王光祈先生专刊》
成都，1936 年 4 月 19 日编印
附该刊目次如下：

3.《王光祈先生纪念册》（近代中国史料丛刊第十九辑）
王光祈先生纪念委员会编印；（台湾）
上海出版社，1936 年 12 月版。
附纪念册目次如下：

〔注〕：该“纪念册”系在选录南京“特刊”和成都“专刊”中部分文章基础上再作增补后汇编成册的，为了保持该“纪念册”的原貌，与前两刊相同的文章此处仍照列。

4.《王光祈的一生与少年中国学会》
郭正昭、林瑞明；（台湾）百杰出版社，1978年12月版。
〔注〕：该书附有：“少年中国学会会务报告叙目”、“少年中国学会会员通讯录叙目”、“少年中国月刊分类索引”等。

5.《王光祈研究论文集》
黎文、毕兴、朱舟编选；王光祈研究学术讨论会，1985年6月编印。
〔注〕：该“论文集”各篇目已列入前面的“报刊文章”部分，此处不再重列。

6.《王光祈年谱》
韩立文、毕兴编；人民音乐出版社1987年12月第1版。
〔注〕：该年谱附有赵沨所撰写的“前言”及编者所著文章：“勤于探索，苦斗一生——介绍著名音乐学家王光祈”。

7.《纪念王光祈先生诞辰100周年论文集》
四川音乐学院1992年9月编印。

附该论文集目次如下：

①纪念王光祈先生 ………………………………… 钟善祥
②登昆仑之巅，吹黄钟之律——王光祈“国乐”观简说 …
……………………………………………………… 段启诚
③再论王光祈的“国乐”观 ………………………… 苑树青
④王光祈对中国声乐的贡献——《学说话与学唱歌》述评
……………………………………………………… 周亨芳
⑤王光祈在乐律学上的贡献 ………………………… 黄国玺
⑥浅析王光祈先生博士论文《论中国古典歌剧》第五章“调和移调” ………………………………………………… 张欣然
⑦谈王光祈先生《论中国古典歌剧·中国戏曲的发展》 …
……………………………………………………… 郭湘平
⑧读王光祈有关音乐论著有感 ……………………… 邱星
⑨（1981—1991）近十年王光祈研究资料知见录 … 胡扬吉
⑩王光祈诗词辑览 …………………………………… 朱舟

（三）工具书及其他（注：以下所列书中均单列有“王光祈”条目或专述）

A、音乐部分：

1.《中国近现代音乐史纲要》第二编第四章第五节（油印本）“音乐理论家王光祈”；中国音乐家协会、中国音乐研究所音乐史编辑组、1959年10月编印。
2.《中国近现代音乐史参考资料》第二编第一辑（油印本）中国音乐家协会、中国音乐研究所1959年编印；〔注〕：该参考资料中附有“王光祈年表、著译及纪念文章目录”等。
3.《中国现代音乐史》（上册）
上海音乐学院编写组编；上海文艺出版社1961年版；〔注〕：该书附有“王光祈的音乐著作”。
4.《音乐辞典

王沛纶编；（台湾）文艺书屋1963年刊印。

5.《中国民主革命时期音乐简史》第四章第二节（油印本）
陈聆群编；1981年印。〔注〕：该书在“发展音乐的不同主张和音乐理论建设的研究成果”一节中述及王光祈。

6.《实用音乐辞典》
许常惠主编；（台湾）百科文化事业公司1981年1月版

7.《音乐字典》
王沛纶编著；（台湾）大陆书店1981年3月版

8.《中国现代音乐家》
乔佩著；（台湾）天同出版社1981年3月版

9.《大陆音乐辞典》
康讴主编；（台湾）大陆书店1981年7月第2版

10.《音乐知识词典》
高天康编；甘肃人民出版社1981年10月第1版

11.《中国音乐家小传》
朱舟撰写“王光祈小传”；四川音协编；四川人民出版社1981年11月版

12.《音乐手册》
张人模编著；（台湾）天同出版社1982年3月版

13.《中国近现代音乐史》第二编第二章第二节；汪毓和著；人民音乐出版社1984年2月第1版。〔注〕：该书在“五四时期的音乐理论和王光祈、丰子恺等人”一节中述及王光祈。

14.《中国音乐词典》
黄翔鹏撰写“王光祈”条目；中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编；人民音乐出版社1984年10月第1版

15.《简明音乐辞典》

志敏、国华著；黑龙江人民出版社 1985 年 6 月第 1 版
16.《中国音乐辞典》
丹青艺丛编委会编；（台湾）丹青图书有限公司 1986 年 5 月第 1 版
17.《简明体音美辞典》
温敬铭、童忠良、阮璞主编；湖北人民出版社 1986 年 8 月第 1 版
18.《中国艺术之最》
张国臣编著；中国旅游出版社 1987 年 9 月第 1 版
19.《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》
陈聆群撰写“王光祈条目”；中国大百科全书《音乐舞蹈》编委会，中国大百科全书出版社编辑部编；中国大百科出版社 1989 年 4 月第 1 版。
20.《中国近现代音乐家的故事》
林翎撰写其中“真诚的爱国主义者、博学的音乐学家王光祈”一篇；人民音乐出版社 1989 年 11 月第 1 版
21.《王光祈文集》（音乐卷）
韩立文、毕兴撰写“辛苦的探索者——记著名音乐学家王光祈的一生”作为该文集附录（一）；巴蜀出版社 1992 年 3 月第 1 版。
22.《东西方艺术辞典》
戚廷贵、刘孝严、唐树凡主编；吉林教育出版社 1992 年 4 月第 1 版
23.《中国音乐家趣闻轶事》
肖羽编著；人民音乐出版社 1992 年 6 月第 1 版
B、非音乐部分：
1.《民国人物传》（三）
李义彬撰写“王光祈传”；中国社会科学院中国近代史研究

所编：中华书局1981年8月版

2.《近现代人物》

毕兴、韩立文撰写“王光祈”专稿；四川省社会科学院出版社1985年版

3.《中共党史简明辞典》

肖超然等主编：解放军出版社1987年8月版

4.《辞海》（三卷本）

《辞海》编辑委员会编：上海辞书出版社1989年9月新1版

5.《四川近现代文化人物》

江仁忻撰写“音乐学家王光祈”专稿；四川人民出版社1989年版

6.《中国共产党历史大辞典》

廖盖隆主编：中共中央党校出版社1991年1月版

7.《民国人物大辞典》

徐友春主编：河北人民出版社1991年5月第1版

8.《中国革命史人物辞典》

何东、杨先材主编：北京出版社1991年6月版

9.《民国史大辞典》

尚海、孔凡军、何虎生主编：中国广播电视出版社1991年9月第1版

C、非书刊资料：

1. 广播剧《王光祈》

王代言编：（未正式发表）

〔补遗〕：1. 王光祈留德治乐

快人：1925年4月《音乐季刊》第5期

2. 论王光祈音乐思想中的民族性

徐毅：《齐鲁艺苑》 1987年12月总第19期